ACADEMIA ROMÂNĂ
FILIALA TIMIȘOARA
Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”

STUDIA BANATICA

SERIES PHILOLOGIA

Anul I Nr.1

2024

ACADEMIA ROMÂNĂ-FILIALA TIMIȘOARA
INSTITUTUL DE STUDII BANATICE „TITU MAIORESCU”

STUDIA BANATICA

SERIES PHILOLOGIA

Anul I **Nr. 1**

2024

Studia Banatica. Series Philologia **este revista Institutului de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, publicată sub egida Academiei Române, filiala Timișoara.**

COMITETUL ŞTIINŢIFIC

Prof. univ. dr. Jarmila HORÁKOVÁ
Universitatea Carolină din Praga, Cehia (Univerzita Karlova v Praze)

Conf. univ. dr. Giovanni MAGLIOCCO
Universitatea „Aldo Moro” din Bari, Italia (Università degli Studi di Bari „Aldo Moro”)

Conf. univ. dr. habil. Nina CORCINSCHI
Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu Hasdeu”, Chișinău

Prof. univ. dr. habil. Oana FOTACHE
Facultatea de Litere, Universitatea din București

Prof. univ. dr. habil. Adrian CHIRCU
Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai

Prof. univ. dr. habil. Diana CÂMPAN
Facultatea de Istorie, Litere și Științe ale Educației, Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

Prof. univ. dr. habil. Florica BODIȘTEAN
Facultatea de Ştiinţe Umaniste și Sociale, Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad

COMITETUL DE REDACŢIE

Florin DRAŞOVEAN - director
Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU - redactor-șef
Adina CHIRILĂ - redactor-șef adjunct
Bogdan-Mihai DASCĂLU - secretar general de redacţie
Dana Nicoleta POPESCU
Veronica Alina CONSTĂNCEANU
Delia BADEA
Viviana MILIVOIEVICI
Gabriela ŞERBAN

Adresa redacţiei: Timișoara, Bd. Mihai Viteazul, nr. 24, tel. +40256-491816.
Manuscrisele colaboratorilor sunt așteptate la adresele de e-mail isbtm@academiatm.ro
și/ sau gratielabenga@yahoo.com.

ISSN 3090-9651 ISSN-L 3090-9651

STUDIA BANATICA
SERIES PHILOLOGIA

Anul I 2024 Nr. 1

CUPRINS

Prezentarea revistei 7

Studii literare

I. Banatul: solidarizări și transgresiuni

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, History and Storytelling. Considerations on Some Novels of Indefinition [Istorie și povestire. Consideraţii asupra unor romane ale nedefinirii] 9

Veronica Alina CONSTĂNCEANU, Cenaclul Pavel Dan, o voce într-un dialog complicat 19

Dana Nicoleta POPESCU, Dan Floriţa-Seracin – mitologie, livresc și romanul-personaj 29

Viviana MILIVOIEVICI, Personalitatea lui Titu Maiorescu evocată în publicistica profesorului Eugen Todoran 35

II. Varia

Delia BADEA, Imaginarul: între concept și percepţie. Metamorfoze semantice 41

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, Cartografie și discurs. „Materia" cosmică în jurnalul cărtărescian 55

Ioana BRUDAȘCA, Deschideri postumane în romanele lui Matei Vișniec 65

Lingvistică

Adina CHIRILĂ, Raţiunea unor soluţii traductive din MS. ROM. 85 (*Apostolul slavo-român,* 1646) 81

Recenzii

Adriana Babeţi (coord.), *Le Dictionnaire du roman centre-européen du XXe siècle [Dicţionarul romanului central-european din secolul XX]*, ed. Oana Fotache, Iași, Editura Polirom, 2022. (Oana GOGOŞEANU) 91

Laurent Jenny, *Viaţa estetică. Staze și flux*, traducere din franceză de Ioana Bot și Corina Croitoru, prefaţă de Ioana Bot, București, Editura Art, 2023. (Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU) 95

„Trimarium". The History and Literature of Central and Eastern European Countries. Academic Quarterly, 2023, 2024. (Dana Nicoleta POPESCU) 97

Norme de redactare 99

TABLE OF CONTENTS

Presentation of the Journal 7

Literary Studies

I. The Banat: Solidarity and Transgression

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, History and Storytelling. Considerations on Some Novels of Indefinition 9

Veronica Alina CONSTĂNCEANU, "Pavel Dan" Literary Circle, a Voice in a Complicated Dialogue 19

Dana Nicoleta POPESCU, Dan Floriţa-Seracin – Mythology, Erudition and the Novel as a Character 29

Viviana MILIVOIEVICI, Titu Maiorescu as Seen in Professor Eugen Todoran's Studies 35

II. Varia

Delia BADEA, The Imaginary: between Concept and Perception. Semantic Metamorphoses 41

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, Cartography and Discourse. The Cosmic "Matter" in Mircea Cărtărescu's Diary 55

Ioana BRUDAȘCA, The Post-human in Matei Vișniec's Novels 65

Linguistics

Adina CHIRILĂ, Some Reasonable Choices in Translating from MS. ROM. 85 (*Slavonic-Romanian Apostolos,* 1646) 81

Reviews

Adriana Babeţi (coord.), *Dictionary of Central European Novel in the 20th Century*, Oana Fotache (ed.), Jassy, Polirom Publishing House, 2022. (Oana GOGOŞEANU) 91

Laurent Jenny, *The Aesthetic Life. Stases and Flow,* translated from French into Romanian by Ioana Bot and Corina Croitoru, Foreword by Ioana Bot, Bucharest, Art Publishing House, 2023. (Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU) 95

„Trimarium". The History and Literature of Central and Eastern European Countries. Academic Quarterly, 2023, 2024. (Dana Nicoleta POPESCU) 97

Instructions for authors 99

Studia Banatica
Series Philologia

Editor

Studia Banatica. Series Philologia este o publicaţie ştiinţifică de istorie literară şi de lingvistică. E publicată în format *on-line*, cu acces liber şi cu o periodicitate anuală, de către Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu", Academia Română, Filiala din Timişoara.

Profilul revistei

Studia Banatica. Series Philologia este publicată preponderent în limba română, dar şi în limbi de mare circulaţie (engleză, franceză). Obiectivul ei este să verifice articulaţiile literare şi lingvistice dintre idei, forme şi fapte, cu o atenţie aparte îndreptată spre cultura Europei Centrale. Plasarea îndelungată a Banatului între graniţe flexibile, atât pe circumferinţa imperiilor, cât şi la întretăierea drumurilor comerciale care legau Europa Centrală de sudul mediteranean, a avut consecinţe persistente. Peste douăzeci de limbi s-au vorbit în Banat şi numeroase religii sau confesiuni au putut fi întâlnite în regiune. Evantaiul etnic, lingvistic şi confesional s-a deschis în principal ca sursă a competiţiei, mai rar a confruntării, dar a determinat, totodată, diverse mecanisme de transfer cultural, situat – după cum a arătat Jacques Le Rider – între tendinţa către fuziune şi orientarea spre clivaje comparatiste.

Pe acest fundal multicultural (sau intercultural – concept preferat de Michael Heim) care supravieţuieşte şi astăzi, s-a instituit o cultură a dialogului, pe care *Studia Banatica. Series Philologia* are intenţia să o întreţină şi să o împrospăteze. Perspectiva în care se situează această publicaţie este aceea a vecinătăţilor (inter)disciplinare, metodologice, structurale, conceptuale ş.a.m.d.

Cu secţiuni dedicate articolelor de studii literare şi lingvistice, urmate de un segment care cuprinde recenzii în domeniul filologiei şi al disciplinelor conexe, revista se adresează specialiştilor români şi străini.

Istoric

Inspirată de *Revista de studii banatice* (înființată de Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu" în anul 2010 și cu apariţii până în 2012), dar spre deosebire de aceasta, publicaţia de acum cuprinde *Series Philologia* și *Series Historia* – deoarece este despărţită în două fascicule, potrivit domeniilor institutului. Deosebirii de nume și de structură i se adaugă diferenţa de perspectivă, regionalismul fiind înlocuit de o viziune integratoare și sensibilă la alternanţa/ complementaritatea dintre relaţii intra- și intersistemice, decelabile (pe linia lui Itamar Even-Zohar) pe parcursul forjării culturii naţionale și cu relevanţă crescută în culturile (semi)periferice.

(Graţiela Benga-Ţuţuianu)

HISTORY AND STORYTELLING. CONSIDERATIONS ON SOME NOVELS OF INDEFINITION[1]

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU
(Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”,
Filiala din Timișoara a Academiei Române)
g.benga@academiatm.ro

Abstract
These pages aim to revitalize the debate about the importance of placing (and re-reading) the novels written in peripheral areas (such as Banat) in the larger Central-European and transnational context. The study brings together two novelists, a Romanian writer (actively involved in the Romanian Revolution that started in Timișoara) and a Serbian novelist, namely Daniel Vighi and Milisav Savić. In order to make similarities and diversity visible, my approach adopts a comparative perspective, and examines junctions, distinctions and differentiations in their novels and beyond. As a consequence, it highlights themes and characters, looks into the relation between history, (post)memory, and narration, while shaping the Central-European ethos.
Keywords: interval, fragmentation, (post)memory, Central-European paradigm

Rezumat
Articolul repune în discuţie, succint, nevoia de situare într-o perspectivă transnaţională, cu atât mai mult cu cât, pe de-o parte, spaţiile (semi)periferice sunt ameninţate de izolaţionism sau de excepţionalism și, pe de altă parte, relaţiile intra- și intersistemice au o intensitate aparte. Pornind de la două romane scrise în 1989 și 1991 de un autor român și de unul sârb, Daniel Vighi și Milisav Savić, microstudiul comparativ pe care îl propun pune în evidenţă interferenţe și operează distincţii pe fundalul analitic al relaţiei dintre istorie, (post)memorie și povestire și al etosului central-european.

Cuvinte-cheie: interval, fragmentare, (post)memorie, ficţiune, paradigmă central-europeană

Brief Cartographies

Beyond the contradictory positions regarding Banat, reflected through metaphorical analogies (Terra incognita, Terra Nova[2]), one can identify a (semi)peripheral Banat space that, like

[1] This microstudy integrates and expands segments from the articles on the novels *Note on recent Years (Însemnare despre anii din urmă* - Daniel Vighi) și *Pâine și frică (Bread and Fear* - Milisav Savić*)*, which I have written for the *Dictionary of Central-European Novel of the 20th Century* (*Dicţionarul romanului central-european din secolul XX)*, Adriana Babeți (coord.), edited by Oana Fotache, Iași: Polirom.
[2] Cf. Adriana Babeți, *Banatul – un paradis între frontiere*, în vol. *Le Banat: Un Eldorado aux confins*, textes réunis par Adriana Babeți, coordination éditoriale Cécile Kovacshazy, Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes, Université de Paris-Sorbonne, 2007. The text appears in Romanian at

Bohemia, Silesia, or Galicia, has undergone undeniable metamorphoses, becoming a transitional area endowed, more than once, with the attributes of centrality. However, in Central Europe[3], the seeds of dissolution were present everywhere, and centrifugal forces repeatedly threatened both the centre and the periphery. Banat could not have been spared from the cyclical movements[4] that brought it closer at times to paradise, and at other times to apocalypse. Writers, with their sensitivity (capable of perceiving the subtle forms of reality and, through the relationship between the brain and the horizon of interiority, transforming them into images), were the first to sound the alarm in the face of catastrophes or major historical turning points. They also reflected in their texts the paradoxes, the twilight, the agonizing, the provisional nature, or the waiting – the milestones around which the map of literature from a region with 'utopian potential' and 'a threat of political regression' (Le Rider, 2001, 21) is charted. At the same time, Eastern European literature raises the issue of closely studying the areas of interference and the differences between imperialism and (neo)colonialism, with all the particularities of each literary system and time period.

This article will focus on the first novel published by the Timișoara prose writer Daniel Vighi[5] and will compare it with one of the narratives of the Serbian writer Milisav Savić[6], in order to propose investigative paths converging on a Central European ethos. I am interested in observing some of the prose layers of writers whose instinct for freedom cannot be separated from the spirit of Central Europe.

Nodes, Intervals, Re-compositions

Note on Recent Years (Însemnare despre anii din urmă) appeared shortly before the Revolution of December 1989, four years after Daniel Vighi's debut with *Tales of the Warehouse Street*. Following Vighi's debut volume, which labelled him as a refined postmodern prose writer, the novel expanded the thematic range, broadened the scope of narrative techniques, and enlivened the stylistic palette used in his early stories. The novel focuses on the story of the bridges between ages and epochs, between reality and its transfiguration, in a flexible structure that is about to complete or unravel the fabric of history and storytelling. With a skilfully maneuvered lens, the

http://www.memoriabanatului.ro/index.php?page=banat [accesed on 15 June 2024] and was included in the extensive Introduction to the *Dictionary of Central-European Novel of the 20th Century*.

[3] The concept is controversial and marked by successive debates, in which figures like Bojtár Endre, Milan Kundera, Henry Kissinger, Michael Heim, Jaques Le Rider, and Timothy Garton Ash have distinguished themselves. For the various nuances of concepts such as Central Europe, Mitteleuropa, Zentraleuropa, see Jacques Le Rider (*Mitteleuropa*, translated by Anca Opric, foreword by Andrei Corbea, Iași, Polirom, 1997, p. 15-30) and Timothy Garton Ash (*The Uses of Adversity. The Magic Lantern*, translated by Catrinel Pleșu and Corina Popescu, Bucharest, Romanian Cultural Foundation Publishing House, 1997).

[4] Adriana Babeți writes about the cyclicity of history in Central Europe in the *Foreword* to the volume *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă (Central Europe: Memory, Paradise, Apocalypse),* (coord. Adriana Babeți and Cornel Ungureanu), Iași, Polirom,1998, p. 18.

[5] Daniel Vighi (1956-2022), novelist, essayist, journalist, and professor at the West University of Timișoara. He was noted for his vibrant civic spirit, both during the Timișoara Revolution and in the decades that followed.

[6] Milisav Savić (1945-), Serbian writer. He taught Serbo-Croatian at London University, at SUNY, Albany, at the University of Florence (Italy), and at the University of Lodz, Poland.

narrator tracks the coefficient of actuality and exemplarity of the narrative. He harmonizes incompatible worlds, changes his masks and voices, and remains diffuse and protean.

The central character is an unnamed student attending a university in a provincial town located somewhere in the west of the country, probably in Banat. The town, therefore, is also unnamed, and marginal in relation to an unidentified but implicitly present centre. At the same time, it should be noted that in Central Europe the centre drew its vitality from the fertile layers of the periphery, allowing for the emergence of a polycentrism that generated regional metropolises (in Banat, in Bukovina, in Bohemia, in Galicia, etc.). Consequently, the unnamed town (yet a university centre) in *Note on Recent Years* embodies any *marginal-central urban node* (Cornis-Pope, 2006, 11), whose ethnic, linguistic, cultural, and political interferences are similar, to varying degrees, to those in Novi Sad or Krakow.

The student attends classes without enthusiasm, and the drained everyday life awakens no interest in him. He prefers to take long walks in parks or on streets – transit spaces that illustrate the fragility of identity and the escape from oneself. He likes to linger in cafes (an emblematic topos of Central Europe), lost in thought. He enjoys having conversations with Iuliu Manoilă (the only other student he tolerates around him) and needs to escape into the imaginary to recover lost histories and add new versions to them. He investigates biographies, reconstructs fragmented paths, but above all, he reshapes them according to an individual imaginary that mixes the shadows of personal memory with the persistent traces of collective memory[7], while also reacting to the memory manipulations and blockages orchestrated by official history[8].

Milisav Savić's characters move through small towns or unknown villages. *Bread and Fear* appeared two years after *Note on Recent Years*, specifically in 1991 – the year the war began on the territory of the former Socialist Federal Republic of Yugoslavia. This time, spatial directions are outlined in the absence of any cohesive attributes: always between worlds, which are semi-urban or rural-urbanized, geographically present but absent in terms of meaning. On the brink of a historical moment that will confirm disintegration, the Serbian writer's novel maps a space of the residual. To save themselves, people (destroyed by history and mentally disturbed by chimeras) are forced to leave behind this perimeter of dissolution.

Between Postmemory and Imagination

Similar to Daniel Vighi's narrative, the novel by the Serbian writer contrasts (narrative and political) precision and order with denial and mobility. The rejection of norms and the refusal to finalise things are at the foundation of the Central European novel tradition, which includes figures like Witold Gombrowicz, Bohumil Hrabal, and Olga Tokarczuk. Through the architecture of an anonymous peripheral space and the adherence to an unforgiving atmosphere, *Bread and Fear* fits within the parameters of Milisav Savić's prose. Its novelty lies in how it examines the flexible

[7] I evoke Tzvetan Todorov's statement: "The representation of the past is a constitutive element not only of individual identity – the present person is composed of their own images of themselves – but also of collective identity." (Todorov, 1999, 52)
[8] For details about the use and abuse of memory, see Paul Ricoeur, 2001.

endurance of the relationship between history and fiction. In other words, far from being antagonistic, biography and storytelling meet in a tense complementarity (as they intersect in Daniel Vighi's novel): they recognize each other, label each other, estimate each other, connect and mould each other, cautiously detecting extremes and stimulating convergence points. The first sentence of Savić's novel is highly significant: 'This story is about me, but equally about others, so it can be narrated in any grammatical person.' (Savić 1996). Dramatic in substance and realistically parabolic in expression, the novel is not only the story of a writer, but also the epic of a generation that experienced the distorting pressure of ideology and the violent reshaping of borders.

The effects of political traumas weaken the generations represented in the novel *Note on Recent Years* as well. Transmitted inter- and trans-generationally, collisions with history, whose dimensions place them among collective catastrophes, have consequences in the horizon of postmemory (cf. Hirsch, 2012, 106). The student in Vighi's novel, as well as the protagonist imagined by Savić, were shaped under the domination of inter-imperial and totalitarian narratives passed down as inherited memories. Consequently, events from the past have effects in the present experienced by these young people who channelled their traumas and energies into projections of the imaginary. Continually revisited, the stories evade passage. They refuse determination in time and, as a corollary, their inevitable disappearance. Without form, without stable contour, time/times (with their protean nature that is impossible to determine) occupy the nodes, plexuses, and points of narrative tension – moving fluidly and ambiguously, capturing an alienating present and briefly touching on a mythical, matrix-like age with a crepuscular extension that is defining for the semantics of the interval.

> For a moment, he sees the room where he slept two nights. The table. A chest. A carafe. A bunch of wildflowers he has picked this afternoon. Several branches with leaves tinged red during the cold night. Above, an old family painting adorned at the edges with faces weathered by time; at the top, a man wearing a moustache and medals. To the right and left, a few others like him. Younger, though. Below them, in ovals, the coat of arms with a two-headed eagle and crossed swords. [...] In the middle, a larger photograph of a man in uniform. On either side, ladies with hats and children in shorts, sitting or standing. He imagines himself descending the stairs conspiratorially. The old woman sits silently by the stove, surrounded by the things in the house; the chest, carafes, the painting of the emperor. Of the crown princes. Imperial decorations alongside which he treads cautiously. Anonymous and humble streets, despite the stone fences and tall houses.[9] (Vighi, 1989)

The neat room, the old atmosphere, and above all, the recurring imperial symbols cannot be separated from the refuge in form, equated with an attempt to disguise emptiness and mitigate the fear of void (cf. Babeți, 2022, 68-69). However, the confusion caused by a tumultuous history

[9] The source texts were translated into English by Antuza Genescu.

and the nostalgia for a settled time also consume many of Milisav Savić's characters. Passing through the decades separating World War II from the wild conflicts that put an end to Yugoslavia (as a Socialist Federal Republic), *Bread and Fear* reflects the struggle for survival during political repression and alongside 'the great beasts, called hunger and poverty'.

In a restless world, where brutal events and epic aspirations endowed old Central European ballads and myths with new meanings (Vienna being a relevant topos of sentimental experience and fictionalisation), the young writer and journalist, 'Pyjamas' (his friend from school, who had sketched the American Promised Land for him), a Russian librarian settled in Raška, political leaders, female artists, teachers, journalists, peasants, rebels hidden in forests, women tortured for having given their hunted and murdered husbands a Christian funeral, rebellious students, violent militia or petty Romanian, Hungarian and Serbian traffickers appear as prisoners of their own fragility or as victims of unbalanced vitality. Most characters experience relational blockage, but some (especially women) rediscover solidarity and sacrifice. Finally, others slip into a state of mental combustion, animated by the manic experience of utopia, by complicity, disobedience, the temptation of durability, or the traditional convention of periodic reconstruction.

> "Nothing should ever be fully completed," my father told me when we were left alone, "you know who is entitled to that. If you understand this, you will know why ballads are always reinvented, even though they tell things that have been told before." (Savić, 1996, 74).

An entire set of concepts woven around instability, destruction, and creation (as rebuilding, reorganisation, resizing) is hidden in the words of the father – concepts that measure the value of a thing through the power of its opposite. The paradox of Central European instability insinuates itself deeply into the minds of characters who subject even the details of daily life to the logic of contradictions, transferring the real agent of evil to the hazy myths. Or vice versa.

Reinvention also defines the student in Daniel Vighi's novel. Retractility in the face of ridicule is compensated by hyperactive imaginary enhanced by readings from the library. Solitary existence finds a protective space here. The insular perspective, with its holistic qualities, intuits the immaterial principle of the world and associates it with creative tension. Therefore, the student's creativity is not projected into a material support. Unlike the hero in *Bread and Fear*, he rejects writing. Mentally articulated and orally exposed, creativity remains evanescent, yet it retains both its efficacy and fervour. Insularity as a state, and the island (the library) as personal space are animated by an internal movement that stimulates recalibration on a human scale and the amplitude of the imaginary. Even though the principle of rationality is not eliminated, the imaginary manifests as resistance (against a destabilising present) and as metamorphosis (in the realm of an existence opposed to being included in a series).

Restoring the stories of the imperial age through which the (semi)periphery once passed – by appealing to both formalised, treasured memory and to communicative, therefore unstable memory (cf. Assmann, 2008) – as well as shaping them according to the pressure of an individual

imaginary elicit different reactions. Initially rejecting them ('his friend's behaviour is impossible to understand'), Iuliu ends up fascinated by the intertwined stories of his friend. On the other hand, Doctor Svetozar argues that the hyperactivity of the imaginary could be a pathological manifestation, and the laboratory technician ('a refined man') in whose studio flat young people gather to listen to music ends up sharing the same opinion, after his initial surprise:

> On hearing these words, the laboratory technician smiles. He fills the glasses, lights a cigarette. He listens in amazement. Is the student retelling a movie? Or a book? And why that inappropriate phrase, that 'as I was saying', since the student has never told him about any Hungarian notary named Pișta something or about the baron he worked for a few years back. When did he work for that baron? Are there any barons today? The student pays no mind to his confusion. It seems he neither wants to clear it up nor does he care about it. Viewed through a careful eye located somewhere outside, they give the impression that they are both sinking into something whose old articulations they can sense, even though they have never thought about them and they have never known that *this exotic past, assumed through voice, through confession, through the rough air that lends this boy the rigid appearance of someone being hypnotized*, can exist. [emphasis added]. (Vighi, 1989)

If in Daniel Vighi's novel the therapeutic escape into evanescent fiction (manifested through storytelling) is one of the themes, Milisav Savić projects narratively the (de)mystifying and expiatory functions of the written word. Raised in unforgiving times and in a (geographically, politically, socially) marginalised family, with an uncle imprisoned due to a mischievous form of revolt, the protagonist has had a cult of reading since childhood and is animated by creative frenzy – even though the effervescence of writing is forced to occasionally veer towards the veneration of the Great Leader as a form of memory manipulation: '*He* is not God (God no longer exists, *he* made him disappear), but he is his equal, and even his superior in some respects.' (Savić 1996) Gradually, the child is exposed to an unacceptable reality, as the distance between truth and lies, reason and instinct, warm humanity and the allure of evil seems insurmountable. His evolution is influenced more by his uncle than by his father (a figure of vulnerable ascendancy, typical of Central Europe, with the absent father in the foreground), and his unleashing is forged in the flame of seemingly minor gestures. Innocent at first, salvation takes the form of adventure and signs of solidarity. Later, rebellion directly pushes the boundaries – of thought, of words, and of political geography.

The dream of escaping the alienating walls of the margins (hidden in the incompatibility with the ironies of fellow beings or, on another level of existence, in the repressive everyday existence of totalitarianism) demands intellectual freedom and finding a perimeter that, even if not paradisiacal, has the advantage of endurance. The young writer leaves behind a traditionally unstable territory, torn apart by centrifugal forces and contradictory impulses, to settle in an

America where the University Library of Albany reminds him of his uncle's room - a heavenly island where the mind is free and imagination can truly flourish, even when reality shows its harsh face. 'He could go there anytime; rain or shine, at dawn or at midnight. It was the great empire of fantasy. Here the story unfolded day and night, incessantly and endlessly.' (Savić 1996). I briefly mention that the relational dimension of reading/writing (cf. Moraru, 2011, 313) is amplified in postmodernism through the recourse to the theme of literary otherness.

From the story told in *Note on Recent Years*, the reader does not learn with certainty what reality is and to what extent fiction intervenes (completing or replacing it), because reality itself proves to be plural, and the characters' existence unfolds in an ontological horizon that is itself pluralistic. Consequently, the space in Daniel Vighi's novel appears as a heterotopia[10]: it juxtaposes worlds with incompatible structures, where histories and times merge their surface lines and sublayers. Multiple possible worlds coexist in a space that becomes ambiguous, difficult to locate anywhere other than within the lines of *Note on…*. Some worlds are fragmentary (barely sketched, like the scene when the Italian courtesans are surrounded by young men in puffy pants who gesture to the student that 'everything is true'), while others are masterfully crafted.

Power relations and an inter-imperial perspective

From the intertwining of these universes, the histories of the von Mairowitz and Massong families emerge, constructed and deconstructed simultaneously. Their names are suggestive of the ethnic, linguistic, cultural, and religious mix of the Banat region. Examined through the lens of these multiple interferences, this region highlights a *marginal-central* area whose specific nature would question the hegemony of the centre and would encourage the expansion of the national field of attraction (sometimes the forces of national contortion). However, when considering the transformation catalysed by the unequal power relations (specific to the inter-imperial[11] tradition of Central and Eastern Europe), we should outline a space marked by creolisation[12].

From this perspective, the intra- and inter-systemic relations that fuel the laws of cultural interference (cf. Even-Zohar, 2005, 52) acquire particular, often traumatizing, values. The involvement of hierarchies and the tracking of domination dynamics distinguish creolisation from hybridisation (primarily known through Homi Bhabha's book, *The Location of Culture*). In other words, while hybridisation predominantly suggests the mixing of equal elements, creolisation highlights the means of connection – following in the footsteps of Édouard Glissant, who started from the Caribbean reality to arrive at a comprehensive vision of a transforming world (cf. Glissant, 1990).

[10] I use this concept in the line of Michel Foucault: "real places, actual places […] and which are a kind of counter-sites" (cf. Foucault, 1994, 752).

[11] I adopt the concept of inter-imperial(ity) from Laura Doyle, *Inter-imperiality: Vying Empires, Gendered Labor and the Literary Arts of Alliance*, 2020. The prefix *inter-* refers to the empires that interact, as well as the multitude of subjective positions within empires, between empires, or against them.

[12] It is the conceptual core around which revolves the recent book written by Anca Pârvulescu and Manuela Boatcă, *Creolizarea modernului. Transilvania la răscrucea imperiilor (Creolizing the Modern: Transylvania across Empires)*, translated fron English by Ciprian Șulea, revised by the authors. Sibiu: "Lucian Blaga" University, 2024.

The world represented in Daniel Vighi's novel is also in constant metamorphosis. Baron von Mairowitz is ill, withdrawn in his room, and dreams almost incessantly of another world – somewhere on the border between reality and imagination. Illicit love affairs, a child born out of wedlock, humiliation, punishment, adventure, or failed careers shake both the aristocrat's and the carpenter's family, united by the feelings aroused by Rozalia Massong (the mother of Iuliu Manoilă, the student's only friend), as well as by their attachment to a creolised chronotope – where the linguistic stamp is not just polyglot, but manifests an interglot openness: it suggests conflicts, evokes inequalities, sketches hierarchies. By leveraging a linguistic (especially anthroponymic) element that projects the imprints of the political, social, and economic regimes, including their contestation (cf. Pârvulescu, Boatcă, 2024, 76), *Note on Recent Years* melts, in the deep layers of the narrative, the corpuscles aggregated by the relationships and the transformations that are characteristic of inter-imperiality and enhances the tension of the crepuscule.

In the case of Milisav Savić's novel, the (familial, social, political) power relations intensify the disorienting dialectic of borders, ideologies, and the configuration of individual or collective mentality. It is no wonder, therefore, that through hesitations, failures, disappointments, and successes the protagonist evolves within an uncertain paradigm, blending together the depth of introspection and the scattering of journalistic pursuits, emotional enthusiasm and sensory impulses, enthusiasm and scepticism. He tries to escape from this web when, in tumultuous circumstances, he is forced to choose between being complicit in evil (through indifference) and explicitly assuming rebellion. On the level of ethical particles that traverse the story, with their crises and/or recoveries, *Bread and Fear* includes essayistic parentheses about the delicate relationship between moral responsibility and creative vocation. Inserted into the narrative mosaic, Ivo Andrić and Danilo Kiš operate on different levels of refuge. In Andrić's case, literature isolates itself from the present on a protective fictional island, while for Danilo Kiš, it constitutes the domain for organizing the charges that perceive and demystify a reality that is difficult to understand.

The freedom to build, the freedom to imagine

Symbolically and existentially, the narratives explore a generous reservoir of references. At the same time, they reshape the relationship between life and death – of the characters (with their plural identities), of histories, and of storytelling. Unfolding as a system of branches and intersections, the recursive storytelling in Daniel Vighi's novel generates a change in the ontological level through the interference of multiple secondary worlds, which include hypotheses and intertextual suggestions.

> Iuliu listens while he talks to him about the purpose of their wandering through the town streets. He tells him things he has probably read somewhere. Their journey is very necessary, he says. Everything will be revealed to them at the end of the long and challenging road that awaits them. They will be dead for the world here and be reborn in the world there, above which they will see the sign of the book, of the cup, of the pilgrim. (Vighi, 1989)

Through the narrative strategies it employs (juxtaposition, overlapping, and false attribution), the narrative justifies its belonging to postmodernism, with the specification that the doubled exposure and the fracturing of accepted information also determine the paradoxical coexistence of times, not just space. The area configured in *Note on Recent Years* is, therefore, one of transition, where the present and the past blend through the articulations of the imaginary and configure an intermediate and visionary interval. In other words, history and fiction switch places: recognised history transforms into fiction, fiction substitutes real history, and reality dissipates, carried by the currents of ambiguity. Most often, the metamorphosis occurs subtly in a narrative that melts plans, ages, and worlds. However, there is also the episodic-clarifying insertion of the connecting bridge, which – due to its figural nature – does not diminish the dominant ambiguity in the discursive mechanism of the novel:

> "After all, we can sift through the heap of impressions and memories as much as we like," he says, almost happy to have found this bridge, this compromise that gives him the freedom to continue the discussions. "We can search for another image. We can build another setting. Who's to stop us?" (Vighi, 1989)

The authorial voice, as well as the narrator-character, always have multiple options, because the resources of the concrete and the potential of the imaginary are hard to anticipate, just as surprising is the continuous need for fiction that Iuliu acknowledges at the train station - a non-place that intensifies loneliness (cf. Augé, 1995, 93) - at the moment of parting from his student friend. Grosso modo, the narrative contradicts the temporal interval established in the title, because the acrobatics of fiction lead the characters beyond time. The freedom of the imaginary breaks historical threads and, as such, annuls time, transforming chronology into a useless instrument.

Chronological sequentiality is also disregarded, though by other means, in Savić's novel, which shifts (through disorienting pirouettes) from first to third person and from the factual germinal humus to reticular fiction or even to the yet untouched potential of epic imaginary – 'that first essence and form of storytelling, the melody of that language yet unspoken.' (Savić, 1996) The composite structure of the narrative draws attention through the diversity of biographical combinations and the narrative velocity. On one hand, they are meant to suggest the incandescence of the connection between existence and fiction. On the other hand, they highlight persistence in the paradigmatic register of reflexivity, parable, and endowment with meaning.

> But just as literature is nothing but the repetition, with variations, of the same infinite story, so too life is nothing but the repetition of experiences we have already had. At my next Serbian language class for foreigners, I will place on the lectern a loaf of bread baked on the morning of the same day and a bottle of monastery wine; I will invite the students to come closer and I will say: "This is *bread*, and this is *wine*." [...] Dead heroes cannot be resurrected, says father. But new stories about them can always be invented and told – as long as we hope for a new morning. And that's no small matter. (Savić 1996)

Conclusions

Novels of fragility humbled before history, *Notes on Recent Years* and *Bread and Wine* testify to the regenerative power of words and express different forms of revolt against political superstructures (a common element in Central European cultures). They map plural worlds that bear their wounds in time while retelling the story anew – *a mise en abyme* of the paradox of ephemerality and consistency that shapes time, (post)memory, imagination, and storytelling. Reading them in parallel, one can observe that these two novels shake the traditional model imposed by cultural geographies (with boundaries established by national literatures), metabolize the Central European ethos, and bring into discussion sets of coordinates that are integrable to the horizon outlined by world literature.[13].

References

Assmann, Jan, 2008. *Communicative and Cultural Memory*. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1774/1/Assmann_Communicative_and_cultural_memory_2008.pdf [accessed 19 June 2024]

Augé, Marc. 1995. *Non-places*. Translated by John Howe. New York: Verso.

Babeți, Adriana. 2022. *Introducere* la *Dicționarul romanului central-european din secolul XX*. Adriana Babeți (coord.). Oana Fotache (ed.). Iași: Editura Polirom.

Even-Zohar, Itamar. 2005. *Papers in Cultural Research*. Tel Aviv University.

Foucault, Michel, 1994. *Dits et écrits.* IV, Paris: Gallimard.

Glissant, Édouard. 1990. *Poétique de la relation* (Poétique III). Paris: Gallimard.

Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press.

Le Rider, Jacques, 1997. *Mitteleuropa*. Translated by Anca Opric. Foreword by Andrei Corbea. Iași: Polirom.

McDonald, C., Suleiman S.R., 2010. *French Global. A New Approach to Literary History*. New York: Columbia University Press.

Moraru, Christian. 2011. *Cosmodernism: American narrative, late globalization, and the new cultural imaginary*. Ann Arbor, Mich, University of Michigan Press.

Moraru C., Terian A. 2017. "Introduction", in Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian, *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury Academic.

Cornis-Pope, 200. *Representing East-Central Europe's Marginocentric Cities* în *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, II, ed. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin's Publishing Company.

Ricoeur, Paul, 2001. *Memoria, istoria, uitarea*. Translated by Ilie Gyurcsik and Margareta Gyurcsik. Timișoara: Amarcord.

Savić, Milisav. 1996. *Pâine și frică*. Translated by Ioan Radin. Afterword by Čedomir Mirković. București: Editura Nemira.

Tzvetan Todorov, *Abuzurile memoriei*. Translated by de Doina Lică. Timișoara: Amarcord.

Vighi, Daniel. 1989. *Însemnare despre anii din urmă*. București: Cartea Românească.

[13] In the "Introduction" to "Romanian Literature as World Literature", the necessity to stop thinking of national literatures as linguistic equivalents of territorial maps is justified in the line of Wai Chee Dimock. (Cf. Moraru, Terian, 2017, p. 16). Facilitating reading within a transnational framework also forms the foundation of McDonald and Suleiman's work, 2010.

CENACLUL „PAVEL DAN”, O VOCE ÎNTR-UN DIALOG COMPLICAT

Veronica-Alina CONSTĂNCEANU
(Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”,
Filiala din Timișoara a Academiei Române)
v.constanceanu@academiatm.ro

Abstract:
In Romanian culture, the literary club is almost an institution. Starting with “Junimea”, writers met to discuss literature, to talk about what they wrote or about what was important in the cultural space. The “Pavel Dan” literary club has already had a history of several decades. In this paper we will show how “Pavel Dan” has appeared and evolved, what it means to be a *paveldanist* and who are some of the representative authors that have marked its history. Also, the article will suggest to what extent it was/ is a creative workshop and a space for the agglutination of new literary generations, what differentiates it (or not) from other literary clubs, and how far it can adapt and survive into the new literary reality.
Key words: literary club, workshop, dialogue, literary generation, creative writing

Rezumat:
În cultura română, cenaclul literar este aproape o instituție. Începând cu „Junimea”, scriitorii s-au întâlnit pentru a discuta despre literatură, despre ce era important în spațiul cultural, dar și social, politic. Cenaclul literar „Pavel Dan” (Timișoara) are deja o istorie de câteva decenii. În acest articol, dorim să prezentăm modul în care acest cenaclu a apărut și a evoluat, ce înseamnă a fi *paveldanist* și care sunt câțiva dintre autorii reprezentativi care i-au marcat istoria. De asemenea, în ce măsură a fost/ este un atelier de creație, un spațiu de aglutinare a noului demers literar, un loc în care noile generații se formează și își fac auzită propria voce. Vom arăta ce îl diferențiază (sau nu) de alte cenacluri literare, îl vom cântări ca spaţiu al libertăţii și vom vedea dacă se poate adapta/ supraviețui în noua realitate literară.
Cuvinte cheie: club literar, atelier, dialog, generație literară, scriere creativă

În cultura română, cenaclul literar e aproape o instituție. Începând cu „Junimea”, scriitorii se întâlneau pentru a discuta despre literatură, despre ceea ce scriau, despre ce era important în spațiul cultural. Cenaclul timișorean „Pavel Dan” are deja o istorie întinsă pe câteva decenii. În lucrarea de față ne propunem să vedem cum a apărut și a evoluat cenaclul, ce înseamnă să fii *paveldanist* și care ar fi autorii reprezentativi care i-au marcat istoria. Dar ne vom mai îndrepta atenția mai ales spre ce îl diferențiază de alte cenacluri. De asemenea, încercăm să răspundem unor întrebări aparent simple: în ce măsură cenaclul a fost/ este atelier de creație, un spațiu în care apar/ se definesc noile generații? Câtă libertate protejează acest cenaclu? Ce rol mai are în noua realitate literară?

În DEX găsim o definiție concisă : „ cenaclu = s.n. grup de literați, de artiști etc. care au o ideologie comună, un program literar, artistic etc. comun; reuniune a unui asemenea grup. [Pl. -

uri, -le. / < fr. cenacle, cf. lat. cenaculum – sala].[1] ” Cu alte cuvinte, cenaclul presupune o stare de libertate, de normalitate, de dialog. Toți scriitorii care în perioada comunistă au făcut parte dintr-un cenaclu au vorbit despre un spațiu protejat , un spațiu al libertății absolute sau, mai bine zis, un loc în care se simțeau liberi. Și dacă ei s-au dus la cenaclu pentru a învăța să scrie, pentru a vedea cum scriu alții sau pur și simplu pentru a vorbi despre literatură, oficialitățile aprobau apariția unui cenaclu din alt motiv: doreau să controleze totul, să dea o anumită direcție creației literare.

> „Cenaclurile și cercurile literare, spune secretarul general al partidului la una din conferințele Uniunii Scriitorilor, trebuie să constituie o formă democratică de analiză și dezbatere competentă a lucrărilor. Se impune ca ele să-și asume tot mai mult răspunderea pentru formarea unei literaturi valoroase și să vegheze permanent împotriva uniformizării , pentru diversificarea tot mai largă a scrisului, luptând însă pentru un conținut superior și o limbă unică, limba concepției revoluționare despre lume li societate, limba socialismului și comunismului.” (Dumitrescu 2015, 143)

Cenaclul *Pavel Dan* a apărut acum mai bine de 60 de ani, dar se vorbește puțin despre el și despre rolul avut în istoria literară. Eugen Bunaru, mentor al cenaclului în perioada sa postdecembristă, subliniază că despre cenaclu se scrie, chiar dacă nu atât de mult pe cât ar merita.

> „Totuși, în cartea *O Istorie a Cenaclului de Luni* [...] apar unele trimiteri cu accent pe relațiile prietenești între membrii *Cenaclului Pavel Dan* și *celebrii* lor colegi lunediști (Elena Ștefoi, Radu G. Țeposu, Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, Mariana Marin, Romulus Bucur, Călin Vlasie, I. B. Lefter, Matei Vișniec, Bogdan Ghiu) publicați și comentați în suplimentele literare ale *Forumului studențesc* începând cu 1977. Același autor menționează „o masă rotundă la care participă Rodica Bărbat, Viorel Boldureanu, Eugen Bunaru, Valeriu Drumeș, Petru Ilieșu, C-tin Mărăscu, Ion Monoran, Marius Morariu și Daniel Vighi” pe tema noii sensibilități, a noului val poetic, în context timișorean și național, ce tocmai se contura, dezbatere publicată în *Forum studențesc* nr.4 (55)/1980. Sunt amintite și alte materiale (articole, cronici, poezii) publicate în alte numere ale *Forumului studențesc*, semnate de Mircea Mihăieș, Mircea Bârsilă, Simona-Grazia Dima, Marcel Tolcea.” . (Miron 2019)[2]

Dar în spațiul timișorean cenaclul acesta nu era singur. Scriitorii nu formau un grup izolat, ci aveau strânse legături cu alți tineri interesați de artă sub toate formele ei. Să nu uităm că pe lângă cenaclul de la Casa Studenților, a existat și cenaclul Hyperion al Facultății de Filologie,

[1] DEX on line, https://dexonline.ro/, https://dexonline.ro/intrare/cenaclu/9454 [accesat în 30 iunie 2024].
[2] https://www.ziuadevest.ro/mi-as-dori-ca-povestea-frumoasa-a-cenaclului-pavel-dan-timisoara-sa-mearga-mai-departe/ [accesat în 30 iunie 2024].

condus de Stela Mirel, iar la Casa Universitarilor Livius Ciocârlie a condus de asemenea un cenaclu important. O lectură acolo însemna adevărata consacrare pentru un tânăr scriitor (în condițiile în care era foarte greu să debutezi). Și dacă acele cenacluri nu mai există azi, nu putem decât să admirăm entuziasmul tinerilor care încearcă să devină scriitori și mențin viu spiritul *paveldanist*, aflat acum în competiție cu *Cenaclub* și *Comuna 30* (pentru a ne referi strict la spațiul timișorean).

Și totuși de ce se vorbește puțin despre *Pavel Dan*? Putem găsi mărturii ale unor poeți din *Cenaclul de Luni* despre întâlnirile cu *paveldaniștii* în anii optzeci, ani grei pentru literatură. În volumul care reface *istoria Cenaclului de Luni*, Puia Dumitrescu face scurte referiri și la scriitorii timișoreni (printre altele, amintește și de tabăra de la Crivaia):

> Se fac trimiteri la „un articol semnat de Sorin Antohi, despre *Tabăra de creație* de la Crivaia, unde au participat [...] și Doru Mareș, Bogdan Ghiu, Marcel Tolcea și Matei Vișniec, care au citit din propriile creații (in luna iulie). (Dumitrescu 2015, 441):

Despre dialogul dintre cenacluri notează:

> „[...] au continuat întâlnirile dintre cenacluri, iar membrii *Cenaclului de Luni* au vizitat Timișoara, in speță, *Cenaclul Pavel Dan*. Acest eveniment este consemnat în numărul 48, din 26 noiembrie al *României literare*. Din partea *Cenaclului de Luni* au fost prezenți: Mircea Cărtărescu, Bogdan Ghiu, Dan Goanță, Ioan Groșan, Florin Iaru, Nicolae Iliescu, Ion Bogdan Lefter, Doru Mareș, Mariana Marin , Emil Mușat, Ion Stratan. ” (Dumitrescu 2015, 443)

Cum rezistă spiritul *paveldanist*? Își găsește mereu puterea de a rezista pentru că *paveldaniștii* au doi mentori: Ion Monoran și Pavel Dan. În legătură cu apartenenţa lui etnică, primul dintre ei preciza: „Întâmplarea a făcut să mă nasc român. În consecință sunt român, dar asta nu înseamnă să mă confund cu poporul român în momentele sale cele mai penibile” (08.02.1993)[3]. Cel de-al doilea mărturisea: „Și-mi vine să le scriu. Să prind toată lumea, tot aerul, toate firele de iarbă de pe țintirim, într-o operă care să miroasă a primăvară, a flori, a fum de băligar, a vis și a fericire. (Pavel Dan, *Jurnal*) ”[4]

Pe lângă metodistul ales de Casa Studenților, au existat mereu conducători de cenaclu[5] aleși din rândul membrilor săi. Rolul lor era important, deoarece menținеau coeziunea grupului.

[3] Blogul cenaclului , unde apare și acest motto, poate fi citit la adresa web : https://cenaclulpaveldan.wordpress.com/ [accesat în 30 iunie 2024].
[4] *V*. pagina de FB a cenaclului literar cu acest motto https://www.facebook.com/paveldantimisoara [accesat în 30 iunie 2024].
[5] Câțiva dintre conducătorii cenaclului: Marlene Heckmann, Lucian Alexiu, Mircea Bârsilă, Daniel Vighi, Simona-Grazia Dima, Andrei Bodiu, Simona Constantinovici, Robert Șerban, Moni Stănilă, Aleksandar Stoicovici.

Totodată, aveau grijă ca valoarea literară să conteze și, de aceea, discuțiile pe text[6] au fost mereu luate în serios. Să nu uităm revista *Forum studențesc*[7], care uneori avea un supliment literar – reflecţie a dinamicii cenaclului.

Foști membrii ai cenaclului, din toate generațiile, subliniază importanța literaturii: e un univers al libertății interioare, al boemei si al prieteniei. Daniel Vighi, unul dintre cei mai importanți scriitori care s-a format ca un adevărat *paveldanist*, mărturisea:

> „Poate totdeauna mi-e dor de *ședințele* de cenaclu de la *Pavel Dan* care de multe ori m-au stresat, fiindcă făceam eforturi să spun lucruri bune, inteligente. În cenaclu, ca și în public, trebuie totdeauna să spui lucruri interesante, cu miez, nu poți să spui banalități – așa cum mi-ar plăcea. Și asta cere efort. De aceea, amintiri plăcute am mai ales pentru ceea ce se petrecea după ce ieșeam de la *ședințele* de cenaclu, când puteai să fii banal, puteai să fii *prost*. […] Îmi aduc aminte – la Cina – de figura lui Foarță, exasperat de recitările bombastice ale lui Pruncuț, în timp ce la masa vecină un moș cânta la vioară, lipită cu leucoplast, *Balada* lui Ciprian Porumbescu." (Bunaru 2014, 547)

Prin ce ar trebui reținut acest cenaclu de către istoria literară? Mai întâi prin *monodersilism,* un curent literar *paveldanist* (sau măcar o încercare de a creiona un nou curent literar). Interesant e că Mircea Bârsilă, unul dintre inițiatori, se bazează pe părerea unui critic atunci când încearcă să legitimeze demersul lor poetic. Așadar, *monodersilismul*:

---

[6] Conform „desfășurării întâlnirilor de cenaclu, a urmat partea dedicată comentariilor, discuțiilor pe marginea textelor citite. Nefiind prezent fizic, dar conectat telefonic la audiția poeziilor Mirunei Todor, Eugen Bunaru, coordonatorul cenaclului, a ținut să remarce, în câteva propoziții, surpriza frumoasă pe care a avut-o grație textelor citite de tânăra autoare, elevă în clasa a XI-a, relevând talentul și forța expresivă, uneori cu accente mai dure, a versurilor tinerei autoare, sugerându-i-se faptul că în evoluția ulterioară e nevoie de lecturi selective și autoexigență în lucrul pe text. În continuare, sub moderarea lui Ionuț Manea, și-au exprimat opiniile cu implicare și plecare concretă asupra textelor: Marian Oprea, George Lână, Ionuț Manea, Suciu Valentin, Jiva Fițu, în online fiind prezentă și Maria Anastasiu. S-a subliniat, la unison, talentul tinerei poete, Miruna Todor, etalând, în prestația sa, „o poezie și o proză percutante, foarte bine ancorate" estetic. S-a făcut o analogie/o comparație între temele și formulele poetice exprimate de textele celor doi autori, remarcându-se diferențele specifice: o amprentă New Dark pentru poezia Mirunei, vizavi de nota optimistă a poeziilor lui Dan Spătariu, Jiva Fițu simțindu-se mai aproape de temele poemelor lui Dan Spătariu. S-a vorbit despre efectul de haită a poeților, George Lână amintind (nu tocmai inspirat exemplul !…) de Cenaclul de Luni, uneori nociv pentru individualitatea proprie a poetului. În răspuns, Marian Oprea a amintit de recomandarea poeziei americane moderne, tocmai grupul asigurând o creștere constantă a fiecărui individ în parte. S-a vorbit despre textele care au nevoie de timp, de perseverența autorului, pentru ca, în final, poetul să învingă textul și nu invers. La final, cei doi autori s-au felicitat reciproc, mulțumind celor prezenți pentru feedbackurile constructive. https://cenaclulpaveldan.wordpress.com/2022/06/10/cronica-de-cenaclu-o-seara-a-interferentei-varstelor-poezie [accesat în 30 iunie 2024].

[7] „*Forum studențesc* prezintă, încă din numărul 2/1981, informații interesante pentru cronologia noastră. În pagina 6 este publicată invitata taberei: Elena Ștefoi, cu multe poeme. [...] la pagina 15 avem un articol interesant semnat de Andreea Gheorghiu, *Cutia cu maimuțe*, unde sunt unde sunt prezentați și câțiva poeți din *Cenaclul de Luni*" (cf. Dumitrescu 2015, 441).

> „O alternativă a programelor literare schițate la București? La Cluj? – se întreba, cu îndreptățire criticul Cornel Ungureanu în legătură cu acel proiect literar". (Bârsilă 2021, 92)

Și mai departe explică:

> Liniile acelui program se pot deduce prin căutarea și evidențierea elementelor comune din poezia celor patru autori (Monoran, Derlea, Bârsilă și Eugen Bunaru care a aderat, în scurt timp, la *monodersilism*), elemente al căror punct de convergență era fireasca dorință de a scrie liber, ignorând așa-numitul conformism liric generaționist. În același timp, *monodersiliştii* nutreau convingerea că poezia legată prin toate firele ei de un anumit canon se ofilește sau se stinge odată cu el, în necontenita mișcare a literaturii." (Bârsilă 2021, 92)

Eugen Bunaru, unul dintre poeții care au aderat la *monodersilism*, vine cu propria explicație/definiție:

> „Grupul purta numele de *monodersilism* […], având articulate unele idei și principii estetice care propuneau o nouă poezie, care să se dezică ferm, la nivel de limbaj, tematică și discurs, de poezia oficială, tradiționalistă și neomodernistă, încă în plină vogă la acea vreme. La această nouă direcție au aderat și alți membri ai grupării de la *Pavel Dan*, păstrându-și fiecare propria identitate scriitoricească. Platforma poetică respectivă devine, în fapt, un fel de prolog al optzecismului aflat încă în faza primelor începuturi." (Bunaru 2014, 162)

Punctul de pornire ar fi niște poezii ale lui Mircea Bârsilă[8], în primul rând *Norii și peștii:*

> „acordeonul din care soarele cântă, la fel ca un muncitor /tânăr, la sfârșitul săptămânii,/ într-o barcă de șantier,/ dar ei, morții, nu-l aud./gândurile lor sunt norii și peștii, părul lor este iarba. […]/ într-o parte - pentru noi /și pentru bunicii noștri și părinții morți – în cealaltă. /gândurile lor sunt norii și peștii /o hartă a unei țări mutilate realitatea." (Bârsilă 2009, 21)

Am putea adăuga un fragment din *Veioza de pe noptieră* (în memoria prietenului meu… poetul Ion Monoran):

[8] Cf. Bârsilă 2021, 92. Volumul în care au fost publicate aceste poezii a apărut fără ISSN, ca supliment al revistei *Vama literară*. Acolo a apărut prima dată o selecție a poeziilor din *Monede cu portretul meu*. Volumul e disponibil aici: https://issuu.com/danielvorona/docs/monede_fara_portretul_meu_-_33_de_p/22 [accesat în 30 iunie 2024].

„întrebați-i pe ei ce este poetul: morții legați/ de sufletul lui cum tălpile uscate ale pătlăgelelor/ de vergeaua subțire de lemn. și vinul, și ceața și femeile/ întrebați-le: acele femei din adâncul oglinzilor în care/ memoria sa își despletește negrele-i plete. ce este poetul/ și de ce i s-a dat să sfârșească la masa de scris/ cu un poem prăvălit peste sine?" (Bârsilă 2009, 38)

Dar în anii 70-80 era dificil pentru un tânăr să debuteze dacă nu se înscria în demersul literar oficial acceptat. După Tezele din iulie, debuturile s-au desfășurat mai mult sub forma volumelor colective, după concursuri bine controlate de edituri. Ca atare, au trecut ani până ce *monodersilismul* a reușit să își facă auzită vocea.

Am afirmat deja că toți tinerii care mergeau la cenaclul Pavel Dan (și la alte cenacluri studențești) se simțeau liberi, pentru că ei trăiau în și prin literatură. De fapt, erau controlați și supravegheați. Iată această mărturisire a lui Daniel Vighi[9]:

„La un moment dat, unul dintre tovarășii de la secția Relații cu scriitorii, sau cum s-o fi numit, i-a spus anchetatului […] că e inutil să ascundă ceva, ei […] știu tot, cunosc întâlnirile noastre în camerele interbelice ale bătrânei doamne […] știu că acolo beam vin prost și vorbeam ca niște *legionari* fanatici, știau despre discuțiile cu popa acela dizidentu' […] care a ajuns și pe la Europa liberă. Știau și despre faptul că-l aniversasem pe Orwell, să nu credem noi că ei nu știu cine a fost ăsta și ce a scris. Aveau cunoștință și despre faptul că mergeam și pe la un sârb din Mehala[10] și că făcusem acolo o organizație secretă de studiere a simbolurilor religioase la care a venit, doi ani la rând, și unu' Mircea Ivănescu de la Sibiu, cu care stăteați acolo zile întregi și-l ascultați cum vă citește poezii, dracu' să le ia că nu le înțelege decât el, așa sunt de încâlcite, știam că mergeți cu Pruncuț, și Bunaru, și Marineasa, și Monoran pe la punctele termice ale subsolurilor ICRAL, pe unde lucrează sârbul acela și citeați poezii încâlcite și înjurați regimul". (Bunaru 2014, 543)

În permanență, cenacliștii pendulau între libertate (pe deplin asumată) și constrângere/ supraveghere. Pe acest fundal, în dezbaterile din cenaclu sau din dialogurile de la Crivaia se căuta *o apreciere morală a lumii*[11].

Tot despre libertate vorbește și Adrian Derlea:

„*Pavel Dan* a însemnat […] locul unde ne puteam manifesta în deplină libertate exuberanțele spiritual-culturale. Am avut, repet, sprijin și înțelegere din partea

[9] Articolul a apărut inițial în *Orizont*, 1991, nr. 50.
[10] Poetul Milodrag Kostantinovici (nota lui Eugen Bunaru).
[11] Sintagmă folosită de Elena Ștefoi (cf. Bunaru, p. 543).

metodiștilor[12] Casei Studenților. Nu trebuie uitată nici cinemateca [13]din anii aceia, unde am văzut capodopere universale datorate unor regizori ca Wajda, Tarkovski, Forman, Zoltan Fabri, interziși în urbe, dar la Casa Studenților se primeau filmele lor de la ambasade… Andrei Rubliov, al lui Tarkovski, a rulat în oraș doar trei zile, la cinema Studio, până când s-au sesizat organele și l-au scos de urgență" (Bunaru 2014, 544)

Am putea glosa la nesfârșit pe această temă a libertății trăită într-o perioadă de maxime constrângeri. Să nu uităm că, pe lângă cenaclul Pavel Dan (și cenaclul H. G. Wells, al iubitorilor de literatură SF), pe lângă revista *Forum studențesc* (în care aveau loc toți scriitorii valoroși, indiferent de genul abordat), existau grupuri de tineri care migrau dintr-un spațiu cultural în altul, de la cenaclu la cineclub, de la cineclub spre grupul artiștilor plastici, de la literatură la muzică, fie ea jazz, sau rock. Toți se cunoșteau, colaborau cât era posibil, dar mai ales se admirau reciproc și găseau, împreună, imboldul de a merge înainte. Exista un cineclub, în care vedeta era Iosif Costinaş[14], erau artiștii plastici inovatori (să nu uităm grupul 1 1 1, grupul Sigma[15]).

În prima antologie *paveldanistă* (deși atunci publicau sub sigla *Excelsior)* au debutat (printre alții) Șerban Foarță, Andrei Ujică, Duşan Petrovici, Traian Dorgoşan, Aurel Turcuş, Ion Cădăreanu, Ana Maria Potoceanu etc. Volumul e prezentat ca

„o culegere literară a unui cenaclu studențesc [...] este o inițiativă inedită, la noi. [...] E [...] evidentă existența tot mai accentuată a personalității de ansamblu a acestui cenaclu; o personalitate care rezidă în diversitatea de talente ce o compun, dar și în spiritul de echipă, emulativ, creator, eliberat de prejudecăți și de conformisme, de o parte, și de teribilități facile, de crize genialitate precoce, de alta." (*Efigii* 1968, 5)

Dar această caracterizare pare a fi valabilă pentru toate generațiile care au trecut prin cenaclu. Fiecare scriitor a încercat mereu să rămână fidel propriului crez artistic. Un caz special este cel al lui Ion Cădăreanu, văzut de colegii de cenaclu ca un premergător al optzecismului, dar care a preferat să nu publice nimic altceva în perioada comunistă, pentru că nu a acceptat compromisurile cu cenzura.

Antologia Pavel Dan 50 marchează un punct important din istoria cenaclului, aflat la semicentenar. Volumul include poeți precum Moni Stănilă, Ana Maria Pușcașu, Ionuț Ionescu,

[12] Unul dintre cei mai importanți metodiști (în fond, era referent literar) a fost prozatorul Viorel Marineasa.
[13] În toamna lui 2022, la Muzeul Național al Banatului a putut fi vizitată o expoziție curatoriată de Mimo Obradov: *Fenomenul Timişoara.1965-1989*, în care se evidenția exact legătura dintre orașul dominat de muzica rock și jazz și cenaclurile literare, cinecluburi, teatrul studențesc, grupările de avangardă ale artiștilor plastici.
[14] „A activat la Cineclubul CFR din 1963, apoi a înființat şi condus Cineclubul '70 la Casa de Cultură a municipiului. În 1976 a înființat cenaclul de cultură cinematografică Cineforum. Până în 1982 a realizat în jur de 60 de filme de scurt metraj, ocupându-se singur de scenariu, regie, imagine, lucrări de laborator şi sonorizare. A obţinut mai multe distincții în țară și străinătate." https://www.iosifcostinas.com/Biografie.html [accesat în 30 iunie 2024].
[15] Grupul SIGMA: Ștefan Bertalan, Elisei Rusu, Lucan Codreanu, Ion Gaița, Doru Tulcan, Constantin Flondor. Gruparea 1 1 1: Roman Cotoşman, Constantin Flondor, Ștefan Bertalan.

Claudiu Bolcu, Eliana Popeți Marian Oprea, dar și prozatori (Alexandru Colțan, Cristina Ivan Păcurar).

Dintr-o respirație[16] merită o discuție specială. E volumul în care a debutat generația 2000, mai bine zis tinerii timișoreni care vor face parte din această generație (printre ei, Tudor Crețu, Alexandru Potcoavă, Sorin Horotan, Cătălina George, Andra Mateucă). Prefața[17] e semnată de Eugen Bunaru. Important e că volumul nu a trecut neobservat. Marin Mincu[18] (criticul care a fost mentorul generației douămiiste) scria despre acest volum:

> „…poeții prezentați […] aproape toți la fel de talentați, demonstrează că există, și în alte spații literare decât acela central, o înaltă conștientizare a actului poetic și o *altă* perspectivă scripturală – mai radicală – decât cea a generațiilor precedente […]. Poeții tineri de la Timișoara se integrează și ei în *respirația înnoitoare* a întregii generații douămiiste în care *fracturiștii* au o contribuție de prim plan; concurența intergenerațională trebuie să fie loială în așa fel încât să ajute la avansarea poeziei și a poeticității. Salutăm cu bucurie contribuția tinerilor din Cenaclul Pavel Dan la competiția poetică neîntreruptă" (Bunaru 2014, 553)

Nenumărate generații au trecut prin cenaclul Pavel Dan. Unii cenacliști s-au pierdut, alții au rezistat, alții au revenit. Poate de aceea ne gândim uneori la volumul *prietenii despre care nu mai știi nimic* și, implicit, la Beatrice Serediuc, Aleksandar Stoicovici, Bogdan Munteanu, Marius Aldea, Alex Condrache, Ana Pușcașu etc. Despre unii aflăm că publică în continuare, revin mereu în librării cu cărți din ce în ce mai bune (unele de poezie, altele de proză). Cea mai nouă promoție *paveldanistă*[19] intră în literatură cu volumul *Într-o carapace de aur*. Unele nume sunt cunoscute pe plan național, altele doar local, dar toți *paveldaniștii* rămân parte din bătăliile literare. Concurează azi în primul rând cu ei înșiși, precum fac și cei de la *Insomnia, Zona Nouă* sau *Clubul de lectură Max Blecher*.

[16] Volumul îi include pe Codruța Bejenaru, Tudor Crețu, Sebastian Duica, Adriana Tudor Gatan, Cătălina George, Mihai Horotan, Alexandra Lita, Andra Mateucă, Alexandru Potcoavă, Liana Sabău, Annemarie Sorescu, Bianca Laura Stan și Viorel Suciu.

[17] În Prefață, Eugen Bunaru vede o „diferență specifica" a grupului prin raportare la congenerii bucureșteni: timișorenii ar fi mai puțin atinși de febra „post-avangardista", mai interiorizați și mai aproape de „sursele magice ale poeziei". În ceea ce ne privește, credem ca diferența e mai curând una de nuanță decât una de poetică. Omogenitatea valorică este, oricum, vizibilă, senzația de „grup literar bine articulat" fiind una reală. Evoluția ulterioară a tinerilor poeți timișoreni merită urmărită.

[18] Articolul lui Marin Mincu a apărut mai întâi în *Cotidianul,* dar a fost reluat în volumul *Avataruri de tranziție*, Pontica, 2004.

[19]Autorii incluși în volum din 2023: Valentina Botezatu, Cristian Căliman, Ioana Cheroiu-Cozma, Vlad Ciurescu, Anastasia Coste, Delia Alexandra Costea, Marius Dimcea, Mihaela Farcaș, Ionuț Manea, Alexandra Iasmina-Panc, Izabela-Elena Radosevici și Răzvan Stoicovici.

Referințe bibliografice

Bârsilă, Mircea. 2021. *Poezia optzecistă*. București: Editura Eikon.

Bârsilă, Mircea, 2009. *Monede fără chipul meu (Monede cu portretul meu)*, https://issuu.com/danielvorona/docs/monede_fara_portretul_meu_-_33_de_p/22

Bunaru E., Stănilă M (coord.). 2008. *Antologia Pavel Dan 50*. Selecția textelor și opinii critice, Eugen Bunaru. Volum editat de Casa de Cultură a Studenților din Timișoara.

Bunaru, Eugen. 2013. *Antologie Pavel Dan – 65.Carapacea de aur.* Cuvânt înainte de Cornel Ungureanu. București: Tracus Arte.

Bunaru, Eugen. 2014. *Cuprins sau Un fel de Imperiu. Antologie de poezie a Cenaclului Pavel Dan.* Timișoara: Brumar.

Bunaru, Eugen. 2022. *O istorie de buzunar (dar nu numai) a Cenaclului „Pavel Dan”*. București: CDPL.

Dumitrescu ,Daniel Puia. 2015. *O Istorie a Cenaclului de Luni”.* București: Editura Cartea Românească.

Bunaru, E., Gheorghiu-Anghel, D. 2002. *Dintr-o respirație*, Antologie e cenaclului Pavel Dan. Generația 2000. Selectia textelor și prefață de Eugen Bunaru. Timișoara: Editura Marineasa.

Ciobanu, N., Apoca, E., Guga, S., Tei D.. *Efigii* 1968. Volum îngrijit de Casa de Cultură a Studenților, Cenaclul *Excelsior.*

Marineasa, Viorel, 2017. *Prozator în silă. Viorel Marineasa în dialog cu Robert Șerban*, București: CDPL

Miron. G. 2019. *Mi-aș dori ca povestea frumoasă a cenaclului «Pavel Dan» Timișoara să meargă mai departe…!,interviu cu Eugen Bunaru*, 18.10.2019 , Ziua de Vest, https://www.ziuadevest.ro/mi-as-dori-ca-povestea-frumoasa-a-cenaclului-pavel-dan-timisoara-sa-mearga-mai-departe/

Popa. Savu. Dincolo de carapacea de aur, argintul viu al poeziei, https://omiedesemne.ro/dincolo-de-carapacea-de-aur-argintul-viu-al-poeziei/?fbclid=IwY2xjawDvb2lleHRuA2FlbQIxMAABHchzpBKUUSR-JWZmCK8-6zcxz9Pj05jO0CW0ayD1A2hthTuxeEicgTPjqQ_aem_UQ50dBNhhMFLO-VnCUglxQ

Stoicovici, Aleksandar (coord.). 2012. *prietenii despre care nu mai știi nimic*. Prefață de Felix Nicolau. Postfață de Eugen Bunaru. Timișoara: Brumar.

Ruja. Alexandru. 2022. *Istoria literaturii române contemporane din Vest*. Timișoara: David Press Print.

Ungureanu, Cornel. 2015. *Literatura Banatului. Istorie, personalități, contexte*. Timișoara: Brumar.

Marineasa, V., Marineasa, G. 1997. *Zona – prozatori și poeți timișoreni din anii ’80 și ’90.* Timișoara: Editura Marineasa.

DAN FLORIȚA-SERACIN – MITOLOGIE, LIVRESC ȘI ROMANUL-PERSONAJ

Dana Nicoleta POPESCU
(Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”,
Filiala din Timișoara a Academiei Române)
d.popescu@academiatm.ro

Abstract
The present approach aims to explore the hidden meanings in the novel *Amurg timpuriu* (*Early Twilight*) by Dan Florița-Seracin, a prose writer from Lugoj, pointing out the mythological symbols and the allusions to well-known literary characters. Preceded by *Croaziera* (*The Cruise*) and followed by *Întoarcere din larg* (*Return from the Sea*), *Amurg timpuriu* belongs to a novel trilogy, built around the protagonist Valentin Oprița and the stories connecting his parents to the Mileas, starting from the turbulent 50s to the contemporary times. Although the influences of Balzac and of the traditional Romanian prose from Ardeal cannot be denied in the creation of a Bildungsroman which shows the protagonist's evolution, the subjective time and the evil characters, not obeying the mortals' law, open portals to the fantastic. Olimpia and Șerban, minions of evil forces and masters of puppets, symbolize the everlasting evil and play the parts of the witch and the devil; their counterpart is Echim, a Christ-like figure, guide to an underground world of redemption. On the other hand, the pretext of writing a novel, which not only discloses reality, but also transforms it, represents a postmodern strategy.

Keywords: narrator, archetype, history, fantasy, postmodernism

Rezumat
Demersul de față își propune să exploreze sensurile de adâncime din romanul *Amurg timpuriu* al scriitorului lugojean Dan Florița-Seracin, relevând simbolistica mitologică și trimiterile la personaje literare bine-cunoscute. Precedat de *Croaziera* și urmat de *Întoarcere din larg*, *Amurg timpuriu* face parte dintr-o trilogie romanescă, în centrul căreia se află protagonistul Valentin Oprița și istorisirile ce îi implică pe părinții săi și familia Milea, începând cu anii obsedantului deceniu până către prezent. Cu toată că influențele prozei tradiționale ardelenești și ale balzacianismului nu pot fi negate în conturarea unui Bildungsroman ce descrie evoluția protagonistului, timpul subiectiv și personajele malefice, care nu sunt supuse legilor muritorilor, deschid porți către fantastic. Olimpia și Șerban, unelte ale dictaturii și păpușari din umbră, simbolizează persistența răului și, joacă, astfel, rolul vrăjitoarei și al Diavolului; opusul lor este Echim, figură cristică și călăuză într-o lume subpământeană a penitenței. Pe de altă parte, pretextul scrierii unui roman, fapt ce nu doar dezvăluie realitatea, ci o și rescrie, constituie o strategie a literaturii optzeciste.

Cuvinte-cheie: narator, arhetip, istorie, fantastic, postmodernism

Scriitor lugojean, cunoscut (doar) de exegeții și de cititorii din partea de vest a țării, Dan Florița-Seracin este un prozator ce merită atenție, diarist[1], traducător și istoric literar[2], preocupat de lirica bănățeană interbelică.

Critica de întâmpinare a remarcat „un maestru al ambiguității real-fantastic” (Buiciuc 2022, 533) și a evidențiat „un univers existențial bogat […] o proză situată între scriitura realistă și cea

[1] Florița-Seracin, Dan. 2023. *Jurnalul unui octogenar*. București: Editura Coresi.
[2] Florița-Seracin, Dan. 2010. *Scrisul românesc în Banat*. Lugoj: Editura Nagard.

poematică" (Berca 2003, 132-133), „experiența scrutării psihologiilor complicate, contradictorii" (Berca 2012, 79), „nu doar talentul, ci și anvergura culturală […] o anumită aristocrație a scrisului, depistabilă în proza sa" (Ruja 2012, 244), „tehnica amănuntului revelator" (Buiciuc 2022, 315); „tehnica inserției și a flashbackului" (Buiciuc 2022, 217). Pe lângă conturarea unor elemente definitorii, recunoscute în operă, receptarea entuziastă, deloc nemeritată, dovedește, pe lângă solidaritate locală, bucuria descoperii.

Volumele de proză scurtă[3] ale lui Dan Florița-Seracin anticipează, însoțesc și completează trilogia romanescă[4] dedicată istoriilor țesute în jurul familiei lui Valentin Oprița, „dublul naratorului" (Berca 2012, 80), și a celor care le-au influențat destinul înainte, în timpul și după dictatura comunistă.

> Istoria noastră recentă, istoria ultimului veac, cu evenimentele și cu gândirea lui, cu tot ce a însemnat profilul societății românești în anii premergători celui de al doilea Război Mondial și, apoi, în jumătatea de secol cât a durat „instaurarea, construirea și perfecționarea" comunismului, a oferit și continuă să ofere o foarte bună sursă de meditație. (Berca 2012, 79).

Sursă de meditație și de inspirație pe care romancierul ar fi putut-o utiliza într-un roman realist, cu accent pe social, înfățișând destinul unor oameni pe care istoria, într-o întorsătură imposibil de anticipat, i-a frânt sau i-a obligat să-și regândească traseul și valorile. *Amurg timpuriu* nu respinge această perspectivă, dar o depășește prin deschiderea spre fantastic și prin tema – pretextul? – scrierii unei cărți, acțiune care conduce la rescrierea istoriei protagonistului. Oprița nu-și spune doar propria poveste și pe cea a părinților săi. În documentarea necesară elaborării unui roman, protagonistul devine martorul și cronicarul familiei Milea, precum și confesorul bătrânului inginer. Rememorările lui Alfred Milea, ce-și mărturisește eșecurile și neputințele din timpurile necruțătoare ale anilor '50, se întretaie cu vocile părinților lui Valentin, din amintiri, și cu propriile sale frânturi de memorie. Pluralitatea focalizatorilor aduce, însă, rareori limpezirea sperată când aglomerarea de fapte și de variante paralele are ca rezultat imposibilitatea unei concluzii finale. *Unreliable narrator* ar putea fi oricare sau toți dintre cei care își prezintă, oral sau în scris, experiențele personale iar, pe de altă parte, Valentin nu are de partea sa omnisciența.

În romanul clasic, jurnalul sau epistolele prilejuiau intruziuni ale unei noi voci, cu o nouă perspectivă. Întocmai, în *Amurg timpuriu*, Theodora, îmbrăcată în halatul bunicii sale, îi traduce lui Valentin însemnările în franceză ale Alexandrei Milea. Portretul Alexandrei din încăpere acționează asemenea madlenei lui Proust, aducând în memoria ascultătorului scene din copilărie,

[3] Florița-Seracin, Dan. 1987. *Ultimul episod*. Timișoara: Editura Facla; Florița-Seracin, Dan. 1999. *Tunelul verde*. Timișoara: Editura Helicon; Florița-Seracin, Dan. 2003. *Copiii lui Cronos*. Timișoara: Editura de Vest; Florița-Seracin, Dan. 2013. *A opta treaptă*. Timișoara: Editura Hestia; Florița-Seracin, Dan. 2019. *Bine ai venit, Moise!* București: Editura eLiteratura.

[4] Trilogia este alcătuită din romanele *Croaziera*, *Amurg timpuriu* și *Întoarcere din larg*. *Croaziera* a apărut, inițial, la Editura Eubeea, în 1996, dar, revăzută și adăugită după publicarea celui de-al doilea roman, a fost înglobată în trilogie. Ediția secundă a *Croazierei* a apărut în 2009 iar *Întoarcere din larg* în 2011 (de asemenea, la Editura Anthropos). Sub titlul *Aleșii Olimpiei*, trilogia a fost retipărită într-un volum, la Editura Coresi, în 2018.

adolescență, imaginea lui monsieur G., victima vremurilor, omul distins, obligat să se întrețină din meditații la limba franceză. Feminitatea matură, distinsă, sofisticată a Alexandrei a aprins, cândva, imaginația tânărului Valentin, chinuit de iubirea neîmpărtășită pentru Adina, fiica lui Alfred și a Alexandrei. Prezența ispititoare a Theodorei, percepută ca întrupare a mamei sale, Adina, tulbură gândurile maturului Valentin dar, în același timp, schițează continuitatea liniei feminine și ridică întrebări cu privire la capriciile eredității: moștenește tânăra calitățile excepționale ale bunicii sau maladiile psihice ale mamei și ale străbătușii? Schizofrenia care le-a frânt pe Adina și Nora ar putea constitui o aluzie la scindarea obligatorie dintre gândire și vorbă în timpul dictaturii sau singura reacție firească într-o lume opresivă.

S-a scris despre apartenența scrierilor lui Dan Florița-Seracin la tradiția prozei ardelene (cf. Alexiu 2008, 10). Amintirile lui Valentin sau însemnările Alexandrei descriu o lume așezată, cu tradiții, reguli nescrise, însușite prin educație, ce prevedeau o existență sigură, tihnită – asaltul celor neașezați, adversari prin esență, ca și prin scopuri subminează nu doar un mod de viață, ci și un sistem de valori. Pe de altă parte, evoluția și încercările ce-i sunt sortite protagonistului ar indica, la prima vedere, o istorie de familie cu elemente de Bildungsroman și întoarceri în *obsedantul deceniu*. Dar autorul depășește tradiția prozei ardelene și influența balzaciană:

> Fapt este că, dacă *Amurg timpuriu* se dorește, parțial, cel puțin, un roman epilogic, […] *travelling*-ul practicat de Dan Florița-Seracin în bune secvențe de Bildungsroman alunecă îndestul de repede *dincolo* și ajunge destul de departe de drumurile bătătorite ale epicii transilvănene […]. Ceea ce putea să rămână predictibil și linear după o logică epică firească devine în *Amurg timpuriu* imprevizibil și fracturat – realul (id est: *istoria trăită*) și virtualul (așadar *cealaltă realitate*, fantasticul, fantasmaticul, oniricul) își amestecă ori își intervertesc semnele. (Alexiu 2008, 10).

Fantasticul devine vehiculul potrivit pentru o parabolă a răului (cf. Buiciuc 2022, 531-532). Rezultă astfel un roman duplicitar, înșelător pentru cititorul fără mari așteptări, un roman ce se dovedește ermetic, bizar, segmentat, mefistofelic (cf. Jijie 2009, 93).

Amurg timpuriu evadează în modernitate și postmodernitate prin pluriperspectivism și indeterminare. Considerăm că i s-ar potrivi formularea lui Matei Călinescu, exeget care sugerează caracterul echivoc al postmodernismului, ce nu poate fi separat complet de modernitate: „postmodernismul reprezintă o nouă față a modernității” (Călinescu 2017, 297). Cu toate acestea, trebuie subliniat că Dan Florița-Seracin nu își propune să ilustreze niciun program sau să urmeze preceptele vreunui curent artistic; combină, creativ, modele venite pe diverse filiere.

Timpul nu se scurge în roman lin și previzibil; pe de o parte, naratorul alătură frânturi de memorie din vremuri diferite; pe de alta, apar „neconcordanțe stranii” (Florița-Seracin 2007, 63) între plasările temporale ale diferitelor evenimente. Romanul tradițional cedează treptat teritoriu în fața timpului subiectiv, care amestecă evenimentele și rescrie întâmplările. Scenele repovestite sunt, de cele mai multe ori, schimbate: Valentin asistă neputincios la moartea Norei, înghițită de halda de var, ca apoi Alfred Milea să-i relateze confidentului său propria versiune despre dispariția

cumnatei. Cronica unor vremuri învolburate de tendințe antagonice (cf. Berca 2012, 79) își dezvăluie o nouă fațetă, ce-și trage seva din proza optzecistă.

S-ar putea spune că în *Amurg timpuriu* doi protagoniști își dispută întâietatea. Se ivește la început naratorul, Valentin Oprița, bărbatul ce se descoperă sau se inventează din amintirile sale și din povestirile celorlalți. Treptat se insinuează celălalt personaj: romanul, modificat pe nesimțite de rescrierea unor scene, de parcă autorul ar reveni asupra lor – o lumină nouă cade asupra unor elemente, unele amănunte sunt înlăturate, idei nou apărute determină redactarea altor întâmplări.

Debutul în perioada anilor ’80 nu îl plasează automat pe Dan Florița-Seracin în rândul optzeciștilor. Totuși, distingem în *Amurg timpuriu* elemente menționate de Adrian Oțoiu în studiul textualismului, aplicat prozei optzeciste: textul se află în dialog cu scrierea lui, cu explicită autoreflexivitate iar jocul intertextual presupune recontextualizarea, rescrierea, pastișa, parodia (cf. Oțoiu 2000, 17-18).

Dar adevărata învingere a timpului obiectiv se realizează prin *tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte* a personajelor fascinante, odioase sau, pur și simplu, stranii. Timpul își iese din tiparele bine stabilite odată cu apariția Olimpiei în holul cinematografului din O.M. (orașul ardelean ușor de identificat, dar nenumit) unde Valentin se adăpostește de teama furtunii. La scurt timp după ce o vede, frumoasă și „udă din creștet până în tălpi” (Florița-Seracin 2007, 8), protagonistul se pomenește propulsat într-o altă dimensiune în timp ce bâjbâie pe un coridor întunecat:

> Fusesem aproape orbit de năvala luminii din exterior. După ce vederea îmi mai revenise, îmi dădusem seama că nimerisem pe o stradă largă, inundată de razele unui soare imens, coborât spre asfințit, și invadată de numeroși oameni veseli, ce se îndreptau toți, cu mic, cu mare, în aceeași direcție. Derutat de noua realitate, uitând cu totul de lumea lăsată în urmă, mă abandonasem valului mulțimii. În scurt timp mă trezisem într-o vastă piață gemând de oameni, flancată de clădiri medievale. În mijloc, o biserică superbă, în stil neoclasic, cu turlă zveltă, era luminată feeric. Pe o estradă impunătoare, dispusă lateral, o orchestră de suflători își pregătea programul. Alămurile ei reflectau discret lumina din jur. Toată lumea era gata de petrecere. Acolo o cunoscusem pe Dorothéa. (Florița-Seracin 2007, 10-11).

Asfințitul din episodul fantastic condensează esența unei lumi prospere, într-o existență tihnită, dar condamnată la o implacabilă extincție – astfel se decodifică semnificația titlului: prea devreme forțele răului au reușit să înăbușe un mod de viață.

Aflată la interferența dintre real și ocult, spioană în Berlinul interbelic și angajată a Securității în perioada postbelică, Olimpia transcende limitările umanului, dezvăluindu-și fața întunecată:

> Damă cu misii secrete […], ubicua, posesiva Olimpia […] leagă epoci și lumi: veghează, din umbră, în bine și în rău mai ales, destine și generații, ea însăși rămânând, asemenea altor personaje demonice din paginile cărții, neschimbată de vremuri și timp. (Alexiu 2008, 10).

Olimpia, adică *olimpiana*, zeița necruțătoare coborâtă printre muritori pentru a le tulbura existența, seducătoarea Circe, anunțată încă din motto, își păstrează neștirbite tinerețea și frumusețea; în plus, pretinde că posedă darul de prezicătoare al Casandrei. Alexandra Milea se stinge, Adina își pierde mințile, doar Olimpia rămâne aceeași; mereu vivace și intrigantă, își exercită vraja asupra bărbaților: la Berlin tatăl lui Valentin, la O.M. naratorul, tânăr și apoi matur, la decenii distanță. În același timp este Mata Hari și Mefistofel, care solicită un nou pact: juristului Oprița îi cerea să-i cedeze întâiul născut. Șerban joacă rolul de Mare Tartor și, împreună cu „unealta lui docilă" (Florița-Seracin 2007, 118), Olimpia, simbolizează persistența răului, renăscut în fiecare epocă: „ciclicitatea faptelor în diacronie și existența perpetuă, atotcuprinzătoare a răului, ce are puteri și influențe copleșitoare" (Berca 2012, 80-81).

Cea mai temută dintre figurile epocii baroce, vrăjitoarea inspira teamă prin puterea ei magică (se considera că practica magia neagră, desemnată de teologi și juriști prin termenul *maleficium*) și, ca simbol al sexualității, reprezenta haosul și dezordinea. Totuși, spre deosebire de magicienii bărbați, care încercau să poruncească demonilor, vrăjitoarele au devenit servitoarele Diavolului, cu rolul de-a se supune (cf. Lewack 2000, 257-277). Urmând modelul ierarhiei malefice, Olimpia este subordonata lui Șerban, apariție înfiorătoare: „un individ înalt, într-un pardesiu lung de piele neagră. Parcă era unul de la Gestapo" (Florița-Seracin 2007, 47) sau, accentuând aerul livresc, este asemănat cu un actor american ce juca roluri de ofițeri naziști – în cele din urmă numit clar: Yul Brynner. Recurgând la persuasiune, Șerban are în vedere să-i modeleze pe cei pe care îi anchetează, viziune sinistră asupra rolului profesorului Higgins, Pygmalion din piesa lui George Bernard Shaw. Și, desigur, nu putea lipsi referirea la opera lui Gounod, *Faust*.

Scriitor erudit, Dan Florița-Seracin își definește deseori personajele prin arhetipuri literare: monsieur G, a cărui particularitate fizionomică era bărbia voluntară, a fost poreclit *mister Forsyte*; Nora, marcată de boala psihică, avea aerul exaltat al eroinelor din filmele neorealiste; Adina, cealaltă femeie din familia Milea cu mințile rătăcite, se înfățișează cu intensitatea pătimașă a Ofeliei. Theodora, pasionată de actorie, va interpreta doar rolul Ofeliei în viața obișnuită, camuflându-se, asemenea bufonilor shakespearieni, în spatele unei măști sinonime cu libertatea.

Victimele și călăii, categorii consacrate în proza ce tratează perioada anilor 1950, nu pot fi întotdeauna delimitați cu precizie. Echim, Cristul din *Amurg timpuriu*, nu credea într-o distincție clară între vinovăție și nevinovăție, iar întâmplări ulterioare îi vor dovedi clarviziunea. O înfățișare umilă ascunde sfințenia lui Echim, un *stalker* precum cel imaginat de frații Strugațki, călăuza lui Valentin în adâncurile Teritoriului, traseu inițiatic spre un tărâm ascuns al penitenței: biserica cioplită în sare de ocnași, ce păstrează un loc gol pentru cel de-al treisprezecelea – Iuda.

Prea puține sorți de izbândă are însă sfințenia: Alfred și Adina pier într-un accident de mașină, ce ar fi putut ascunde răzbunări sau îngroparea unor secrete. După revelația că Theodora este Dorothéa din existența paralelă, fata dispare, lăsând finalul deschis și punctul de conexiune spre *Călătorie în larg*.

> Oprița privește realitatea cu detașare și constată, pasiv, cu un fel de descurajare, existența, perpetuarea maleficului, fragilitatea frumosului. Deși e preocupat de

> lucrarea lui Cronos, timpul rămâne, totuși, pentru el un pretext, acela de a fugi în ficțiune […] pentru a se ascunde în universul cărților, în ceea ce cultura și arta pot oferi individului. (Berca 2012, 82-83).

Romanul lui Valentin Oprița rămâne un proiect eșuat sau, poate, amânat. Dacă nu cumva naratorul nici nu intenționa cu adevărat să îl scrie și se folosea doar de o motivație ingenioasă pentru a-și justifica intruziunea în viețile celorlalți, încercând să găsească răspunsuri necesare sieși. *Amurg timpuriu* ar putea constitui relatarea unei anchete ce nu a limpezit aproape nimic, un roman despre cum nu se scrie un roman.

Referințe bibliografice

Alexiu, Lucian. 2008. *Un roman epilogic*, in „Orizont", XX, nr. 3, p. 10.

Berca, Olimpia. 2012. *Departe de centru, aproape de centru*. Timișoara: Editura Mirton.

Berca, Olimpia. 2003. *Lecturi provinciale*. Timișoara: Editura Eubeea.

Buiciuc, Constantin. 2022. *Paradisul întors*. Timișoara: Editura Eurostampa.

Călinescu, Matei. 2017. *Cinci fețe ale modernității: avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Iași: Editura Polirom.

Floriță-Seracin, Dan. 2007. *Amurg timpuriu*. Timișoara: Editura Anthropos.

Jijie, Alexandra. 2009. *Amurgul timpuriu al recentului*, in „Steaua", LX, nr. 1-2, p. 93.

Lewack, Brian P. 2000. *Vrăjitoarea*. In *Omul baroc* (coord. Rosario Villari). Traducere de Dragoș Cojocaru. Iași: Editura Polirom, p. 255-280.

Oțoiu, Adrian. 2000. *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Piteşti: Editura Paralela 45.

Ruja, Alexandru. 2012. *Lecturi – cărți – zile*. Timișoara: Editura Universității de Vest.

PERSONALITATEA LUI TITU MAIORESCU EVOCATĂ ÎN PUBLICISTICA PROFESORULUI EUGEN TODORAN

Viviana MILIVOIEVICI
(Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”,
Filiala din Timișoara a Academiei Române)
v.milivoievici@academiatm.ro

Abstract
Considered an important landmark in Romanian literary criticism, Titu Maiorescu imposed a "new direction" in the culture of the time. His personality influenced an entire generation and aroused the interest of many literary critics and historians. This is also the case of Professor Eugen Todoran, who dedicated a series of studies and research to him, appearing in the publications of the time. In the present paper, we will highlight the influence of Titu Maiorescu's personality in the Romanian culture, starting from the works of Eugen Todoran.

Keywords: personality, literary criticism, vision, the new direction, culture

Rezumat
Considerat un reper important în critica literară românească, Titu Maiorescu a impus o „nouă direcție” în cultura vremii. Personalitatea sa a influențat o întreagă generație și a suscitat interesul multor critici și istorici literari. Este și cazul profesorului Eugen Todoran, care i-a dedicat o serie de studii și cercetări, apărute în publicistica vremii. În lucrarea de față, vom evidenția influența personalității lui Titu Maiorescu în planul culturii române, pornind de la lucrările lui Eugen Todoran.

Cuvinte-cheie: personalitate, critică literară, viziune, nouă direcție, cultură

În articolele științifice ale profesorului Eugen Todoran, apărute în publicații importante ale vremii, precum „Pagini literare”, „Revista Cercului literar”, „Limbă și literatură”, „Orizont”, „Luceafărul”, Titu Maiorescu ocupă un loc de seamă, dedicându-i-se câteva articole: *Teoria critică a lui Titu Maiorescu*, *Asupra criticii lui Maiorescu*, *Tendințe în evoluția literaturii*, *Natura și relația valorilor în estetica lui Maiorescu*, *Premise lingvistice ale poeticii lui Maiorescu*, *Titu Maiorescu – azi*, *Permanența valorilor literaturii. Tinerețea clasicilor* etc. Pe lângă acestea, în 1977, Eugen Todoran a publicat volumul *Maiorescu*, iar în cadrul Facultății de Filologie a Universității din Timișoara a susținut cursuri și prelegeri dedicate criticului.

Încă din primele sale cercetări asupra preocupărilor și personalității lui Titu Maiorescu, Eugen Todoran pornește de la ideea că hegelianismul este unul dintre elementele de bază ale esteticii maioresciene, conform căruia „frumosul” devine o manifestare a „Absolutului”, având „o existență deasupra materialității, o existență metafizică”. (Todoran 1941, 25). După o trecere în revistă a concepțiilor și principiilor pe care le abordează Maiorescu, pornind de la ideile filozofice și teoriile cunoașterii regăsite în cultura școlii idealiste germane, Todoran evidențiază liniile directoare ale criticii lui Maiorescu, în domeniul poeziei, susținând că „poezia caută să rezolve problemele universale pe calea sensibilității” (Ibidem), sensibilitate care trebuie „să vorbească în conștiința tuturor”. Totodată, e de părere că acest tip de „cunoaștere metafizică absolută l-a dus pe

Maiorescu la o concepție estetică după care frumosul există în lumea esențelor pure, iar contemplarea lui ne scoate din interesele practice ale lumii și ne înalță în lumea ficțiunilor ideale." (Ibidem). Acest principiu constituie, de fapt, crezul filozofului – *„Arta pentru artă"*.

Pe de altă parte, în articolul *Asupra criticii lui Maiorescu*, din 1941, apărut în revista „Pagini literare", Eugen Todoran susține faptul că în critica maioresciană criteriul estetic și criteriul originalității / autenticității primează și au rolul de a ghida creația artistică spre puritatea exprimării și structurării sentimentelor transmise de aceasta, iar „inspirația artistului constă într-o închegare a unei viziuni din impresiile pe care le-a cules din experiențele vieții. O operă de artă nu este decât transpunerea în formă ideală a personalității artistului, a unui fond sufletesc dominat de aceste experiențe ale mediului." (Todoran 1941, 114). Se poate spune că influențele factorilor externi asupra creatorului au un rol covârșitor asupra creației sale, criticul devenind, din judecător al operei, „un istoric literar care studiază aspectele exterioare ale vieții artistului, după considerațiuni învecinate numai cu opera de artă..." (Ibidem, 114).

Mergând mai departe pe firul cercetărilor lui Eugen Todoran, în numărul 4 al „Revistei Cercului literar", din 1945, identificăm studiul *Tendințe în evoluția literaturii*. Aici, profesorul sublinia faptul că literatura română a avut numeroase beneficii datorită contactului său cu romantismul german, conturând un moment edificator, acela prin care Titu Maiorescu evidențiа întotdeauna respectul adevărului, aflat la temeliile culturii românești: „«Maiorescu, spune Tudor Vianu, nu se comportă ca istoric, ci ca filozof. Conceptul său despre *adevăr* și *frumos* postulează aceste valori ca absolute, ceea ce îi permite să le folosească cu intransigență în aprecierea stărilor din jurul său»." (Vianu, apud Todoran 1945, 18). Prin teoria sa, Titu Maiorescu a impus o „nouă direcție" în dezvoltarea culturii și literaturii române din secolul al XIX-lea. Fără îndoială, și astăzi ideile sale reprezintă un model pentru critica literară românească. Sau, cum afirmă Eugen Todoran,

> A-l urma pe Maiorescu înseamnă a-l urma pe aceste două mari linii de orientare: lupta împotriva minciunii și autonomia esteticului. Bazat pe principii de relativism, de sincronism și de diferențiere, el a fixat liniile criticii moderniste. (Todoran 1945).

Se poate constata că principalul obiectiv al criticului Titu Maiorescu era acela de a evidenția progresul literaturii și al societății românești, respectând un set riguros de valori. În studiul *Natura și relația valorilor în estetica lui Maiorescu*, publicat în revista „Orizont", în 1974, Eugen Todoran consemnează faptul că la Maiorescu „sunt fundamentale noțiunile de *adevăr*, *bine*, *frumos*, cu sensul lor de *valori*", întreaga sa estetică bazându-se pe „judecata de valoare" valorificată doar prin adevăr. „Că niciodată Maiorescu nu s-a despărțit de criteriul adevărului, a dovedit-o întreaga lui operă, inclusiv viața lui, pe care și-a organizat-o ca pe propria operă, pusă în serviciul ideii de adevăr." (Todoran 1974, 4).

Și în amplele introduceri la volumele criticului (*Opere, Critice, Din Critice*), Eugen Todoran aduce în discuție cele două principii fundamentale pe care se bazează întreaga activitate în critica și istoria literară a lui Titu Maiorescu: „situarea istorică a operei și lectura corectă a acesteia, într-o interpretare care ține seama de exactitatea ideii, așa cum a gândit-o pentru epoca

lui." (Todoran, în Maiorescu 1973, V). Istoria literaturii s-a dezvoltat în contextul său cultural iar, în concepția filosofului, *adevărul* reprezenta temelia dezvoltării ei în plan istoric și conceptual.

În plus, pe lângă adevăr, apare și ideea de *frumos*, care nu este doar „o idee teoretică, ci o idee exprimată în formă sensibilă", conform spuselor lui Maiorescu, influențat în mare măsură de estetica hegeliană. În introducerea la volumul lui Maiorescu – *Din Critice* – intitulată *Lectura lui Maiorescu*, Todoran e de părere că înaintașul său a fost un adevărat reper și „și-a fixat [...] singur rolul lui în epocă și ne-a indicat sensul adevărurilor lui. Scopul principiilor lui estetice nu a fost de a produce poeți, ci de a deschide o «direcție nouă» în cultura română în ce privește înțelegerea artei prin adevărata ei natură și funcțiile ce decurg din ea." (Todoran, în Maiorescu 1978, 16). În concepția lui Eugen Todoran, rolul unui critic literar este întotdeauna acela de a se plia cerințelor artei, pentru a promova recunoașterea adevărului, cu scopul clar definit al scriitorului care trebuie „să poată ieși din singurătatea sa de creator, să învingă mediocritatea." (Ibidem, 20). Critica maioresciană reprezintă dovada unor obiective asumate, constituind piatra de temelie a unei noi generații, dar și un reper în formarea și ghidarea percepției publicului:

> Criticul a fost un umanist cu formație clasicistă, raționalist prin concepție, universalist prin cultură, educator prin vocație, cu o conștiință clară a principiilor naturale ale vieții umane și a legilor sociale și spirituale. (Todoran 1977, 21).

Un alt studiu important dedicat criticului îl reprezintă introducerea la volumul de *Opere*, apărut la Editura Minerva, în 1978. Aici, Eugen Todoran relevă aspecte relevante din bio-bibliografia culturală a lui Maiorescu, identificând originile filozofiei și logicii sale, provenite preponderent din cultura germană. Pentru Titu Maiorescu, „filozofia este o știință divină", iar logica „o știință extrem de interesantă" (Maiorescu, apud Todoran 1978), după cum notează în jurnalul său. Todoran analizează minuțios aceste orientări și ajunge la concluzia conform căreia cele două științe i-au marcat profund direcția gândirii, vizând, în principal, o antropologie filozofică. Ajungea astfel „să descopere înțelesul lucrurilor în *om* și nu într-un «dincolo» de acesta". (Ibidem, X). Încă o dată, Todoran pune accentul pe ideea de „luptă pentru *adevăr în cultură*", afirmând că „tânărul gânditor înțelegea umanitatea ca o unitate de cultură, pentru care omul trebuie să lupte." (Ibidem, XI). Această „luptă" pe tărâmul cunoașterii reprezintă o definire clară a obiectivelor asumate de Maiorescu, după finalizarea studiilor universitare în străinătate:

> T. Maiorescu nu numai că era un om deplin format în problemele culturii europene, dar și în liniile unui caracter intransigent, cu el însuși mai întâi, dar și față de alții, colegii numindu-l «filozoful», devenindu-le un îndrumător într-o anumită direcție de gândire, ca și celor ce îl urmau în studiile lor. (Ibidem, XIX).

Întors în țară, Titu Maiorescu s-a remarcat atât ca profesor, critic literar, filozof, cât și ca om politic, Eugen Todoran analizând toate aceste etape în lucrarea sa și ajungând la concluzia că, de fapt, criticul și-a scris biografia în jurnalul său:

> combativ și tenace în anii formației intelectuale, chinuit de afecțiuni și crize sufletești în tinerețe, echilibrat în unitatea caracterului său indestructibil, în lungul unei activități cu prestigiu susținută, el a fost un mare educator al națiunii filozof, estetician, critic literar, profesor și om politic, într-o sinteză de calități care-l făceau să fie el însuși în toate, pregătind pe alții, mai presus de toate rămânând el însuși, cu o forță uimitoare, care maturizează repede pe tânăr în dorința omului de a-și realiza gândul. Și gândul lui a fost vast, cuprinzând marginile unei culturi ce atunci se forma în spiritul ei modern, căreia el i-a fost unul din întemeietori, confundat astăzi cu o istorie consumată, dar din ale cărei arcuri de boltă răsună în actualitate gândul lui pentru susținerea adevărului culturii. (Ibidem, XLVIII-XLIX)

Spiritul critic maiorescian s-a întemeiat dintr-o necesitate culturală și s-a dovedit semn de maturitate spirituală. Acest curent al „maiorescianismului" nu a reprezentat doar un moment de opoziție, de forță împotriva „imitației goale" a „formelor fără fond", ci a reprezentat „o permanență a lucidității critice, o măsură a «clasicității» aplicată «romantismului», pentru recunoașterea adevărului în mersul istoric al culturii. În opera scriitorilor care, cu patosul creației monumentale anunțau «zorile unei noi umanități» și începeau «un nou ev», și pe care generațiile ce preiau sarcina culturii, cu luciditatea răspunderii istorice, îl vor continua." (Todoran 1975, 4).

Această continuare a întreprins-o însuși Eugen Todoran, pornind de la ideile estetice și filozofice propuse de Maiorescu și ajungând la metoda fenomenologică în practica exegezei. A căutat „*paradigmele criticii maioresciene* și fundamentul lor (lingvistic, filosofic, estetic, retoric, axiologic, istoric, sociologic) pentru a demonstra că acestea au rămas și *universaliile* ori «sâmburele de eternitate al criticii moderne și contemporane»..." (Uricariu 1978, 7). Sau, după cum remarcă profesorul Alexandru Ruja, Eugen Todoran „a depășit stadiul criticii maioresciene și a lărgit acțiunea critică pe principii maioresciene înspre modernitate". (Ruja 2018, 34).

„Maiorescu nu era în epoca sa doar un om, ci o instituție." (Duicu 1971, 15). Concluzia la care ajunge Eugen Todoran, în studiile și articolele sale dedicate criticului, evidențiază concepția estetică maioresciană, bazată pe cunoașterea metafizicii absolute, conform căreia, în lumea ideală a esențelor pure, frumosul există, iar oamenii au menirea de a-l căuta și contempla. În consecință, critica maioresciană explică manifestările culturii prin valorile ei și reprezintă, practic, un punct de reper al întregii critici literare românești. Sau, cum afirmă Eugen Todoran într-un interviu din 1983, publicat în revista „Contemporanul", „Maiorescu este o autoritate adevărată pentru întreaga cultură română. [...] Critica sa este o critică de direcție, de direcție estetică." (Todoran 1983, 6).

Referințe bibliografice

*** *Dicționarul general al literaturii române*. 2004-2009. București: Editura Univers Enciclopedic.

Duicu, Serafim. 1971. *Înainte, cu Maiorescu!?*, în „Vatra", VIII, nr. 89, p. 5, 15.

Maiorescu, Titu. 1973. *Critice*, vol. I, București: Editura Minerva.

Maiorescu, Titu. 1978. *Din Critice*, București: Editura Eminescu.

Maiorescu, Titu. 1978. *Opere*, vol. I. București: Editura Minerva.

Ruja, Alexandru. 2018. *Maiorescianismul – constantă în atitudinea critică*, în „Analele Universității de Vest din Timișoara". Seria Științe Filologice, nr. 56, p. 18.

Todoran, Eugen. 1941. *Teoria critică a lui Titu Maiorescu*, în „Pagini literare", VIII, nr. 1-2, p. 25-28.

Todoran, Eugen. 1941. *Asupra criticii lui Maiorescu*, în „Pagini literare", VIII, nr. 7-8, p. 114-118

Todoran, Eugen. 1942. *Spre neoclasicism*, în „Universul literar", LI, nr. 23, p. 1.

Todoran, Eugen. 1945. *Tendințe în evoluția literaturii*, în „Revista Cercului literar", I, nr. 4, p. 14-22.

Todoran, Eugen. 1974. *Natura și relația valorilor în estetica lui Maiorescu*, în „Orizont", XXV, nr. 43, p. 4-5.

Todoran, Eugen. 1975. *Titu Maiorescu – azi*, în „Orizont", XXVI, nr. 43, p. 4-5.

Todoran, Eugen. 1975. *Curs de literatura română în epoca scriitorilor clasici (1860-1900). (Titu Maiorescu)*, Timișoara: Tipografia Universității.

Todoran, Eugen. 1977. *Maiorescu*, București: Editura Eminescu.

Todoran, Eugen. 1990. *Un contemporan – Titu Maiorescu* (interviu realizat de Adriana Babeți), în „Orizont", I, nr. 7, p. 8.

Todoran, Eugen. 2016. *Scrieri. I. Studii și articole (1937-1956)*, Ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, tabel cronologic, notă asupra ediției și bibliografie de Viviana Milivoievici, Prefață de Crișu Dascălu, Timișoara: Editura David Press Print.

Uricariu, Doina. 1978. *Un alt Maiorescu*, în „Luceafărul", XXI, nr. 46, p. 7.

II. Varia

IMAGINARUL: ÎNTRE CONCEPT ȘI PERCEPȚIE. METAMORFOZE SEMANTICE

Delia BADEA
(Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”,
Filiala din Timișoara a Academiei Române)
d.badea@academiatm.ro

„Deși creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, Adam a încălcat legea divină pentru că era înzestrat cu o facultate care-l deosebea de animale, dar care l-a și împiedicat să rămână în împărăția lui Dumnezeu: yetser (imaginație)”. (Corin Braga, *”Imagination”, ”imaginaire”, ”imaginal”. Three concepts for defining creative fantasy*)

Abstract
Far from having a unitary path, let alone a linear one, the imagination has known a tortuous history, marked by rejections, oblivions and rehabilitations whose sequence configures the very history of the concept. A history that develops in an impressive series of nuances and often unexpected directions, mapping an essential space of Western philosophical thought. As a mental representation of an object, the image is the first step in the imaginative process. The itinerary from *imitatio* to *semeion,* passing through *mimesis, substitutio* and *significatio,* is a complicated one.
In this context, the present approach proposes a possible remapping of the semantic route of the notion of imagination, as a symbolic matrix of thought, doubled by an interrogation of the process that led to its substitution, in current cultural studies, by the concepts of *imaginary* and *imaginal.* The intention is to provide a method, in the etymological sense of "methos" of "searching for a way" of interpretation this semantic metamorphosis and its opening, in the current civilization of the image, towards a complex process of semanticizing perceptions.

Keywords: imagination, iconoclasm, imaginary, imaginal, symbolization

Rezumat
Departe de a avea un parcurs unitar, cu atât mai puțin unul liniar, imaginația a cunoscut o istorie sinuoasă, marcată de respingeri, obnubilări și reabilitări a căror succesiune configurează însăși istoria conceptului. O istorie ce se dezvoltă într-o serie impresionantă de nuanțe și direcții adeseori neașteptate, cartografiind un spațiu esențial al gândirii filosofice occidentale. Ca reprezentare mentală a unui obiect, imaginea constituie prima etapă din cadrul procesului imaginativ. Drumul parcurs de aceasta de la *imitatio* la *semeion,* trecând prin *mimesis, substitutio* și *significatio* e unul complicat.
În acest context, demersul de față propune o posibilă recartografiere a traseului semantic al noțiunii de imaginație, ca matrice simbolică a gândirii, dublată de o interogare a procesului care a dus la substituirea acesteia, în studiile culturale actuale, prin conceptele de *imaginar* și *imaginal*. Intenția este de a oferi o metodă, în sensul etimologic al lui „methos” de „căutare a unei căi” de interpretare a acestei metamorfoze semantice și a deschiderii sale, în civilizația actuală a imaginii, înspre un proces complex de semantizare a percepțiilor.

Cuvinte-cheie: imaginație, iconoclasm, imaginar, imaginal, simbolizare.

Concept transversal, lipsit de o referențialitate concretă în lumea materială și, prin urmare, imposibil de fixat într-o definiție de tip cartezian, *imaginația* a constituit o provocare permanentă în istoria ideilor filosofice. De la Platon la Sartre (trecând prin Aristotel, Descartes și Spinoza) noțiunea a cumulat o serie de devalorizări care se reclamă aproape fără excepție dintr-o abordare conceptuală de tip binar, dublată de legitimarea unui dezechilibru iconoclast între aceasta și rațiune. Scientismul, pozitivismul și istorismul resping, rând pe rând, conceptul, caracterizându-l ca nesigur, irațional sau ambiguu. Totuși, vom observa că două mari schisme punctează evoluția conceptului de imaginație. Cea dintâi aparține Renașterii și se referă la desprinderea sa de conceptul de *mimesis* specific timpului ciclic, închis și înlocuirea acestuia cu ideea unei imaginații creatoare, a spațiului deschis. Cea de-a doua va marca prima jumătate a secolului XX, atunci când *imaginației* i se substituie *imaginarul* dublat de *imaginal.*

Despre anatemele imaginației: Phantasia, Mimesis și Conatus

Până să putem vorbi despre o formulare a temei imaginației, așa cum se conturează în filosofia lui Aristotel, cea dintâi definire a termenului o regăsim la Platon. În *Sofistul,* filosoful descrie imaginația drept opinie (*doxa*) exprimată prin intermediul simțurilor (*aisthesis*). Se știe că în concepția lui Platon există o diferență clară între cele două planuri: planul simțurilor, în care filozoful încadrează imaginația (*phantasia*) este schimbător și înșelător, în timp ce planul ideilor e imuabil și, în consecință, singurul capabil să ofere cunoașterea adevărată. Dar noțiunea de *phantasia* apăruse deja la Platon cu câțiva ani în urmă, în *Republica,* în contextul mai larg al preocupărilor filosofiei antice pentru facultățile sufletului. Aici, Platon stabilește o distincție fundamentală: aceea între *imaginația înșelătoare* și *imaginația neînșelătoare.* Statutul incert al imaginației ar proveni, așadar, din faptul că obiectele pe care le redă, deși împrumutate din realitate, nu sunt obiectele reale în sine și, prin urmare, ele nu aparțin realității. Într-o următoare etapă, filosoful grec statuează posibilitatea de a desemna această facultate a sufletului prin doi termeni distincți: *eikasia* și *phantasia.* Deși ambii trimit la capacitatea de a crea mental imagini, produsul acestora e privit diferit. Cea dintâi formă, *eikasia* definește procesul de creare a imaginilor juste (adecvate) ale obiectelor, în timp ce *phantasia* este acea imaginație prin care sufletul se înșală, susținând o doxa falsă - ceea ce aduce în prim plan rolul esențial al opiniei (*doxa*) în înțelegerea lui *phantasia,* ca mod de percepere a lumii exterioare[1]. De altfel, această dihotomie doxa-epistem va caracteriza întreaga gândire filosofică, cel puțin până la Husserl. Corespunzător celor două forme ale imaginației*,* gnoseologia platoniciană definește prin termenii *phantasmata* și *eikones* cele două tipuri de imagini posibile. Încât, dacă *phantasmata* desemnează imaginile false, iluzorii, ale unor lucruri care, așa cum am văzut, nu există în realitate, *eikones* trimite la acele imagini capabile să redea realitatea, imagini prin care oamenii pot avea acces la formele ideale ale lumii inteligibile.

[1] În gnoseologia lui Platon *doxa* simbolizează cunoașterea de tip ipotetic, opusă cunoașterii epistemologice, justificate. Ori, conform canonului școlilor justificative („să știu și să fiu sigur este același lucru"), pentru a putea fi numită *cunoaștere*, orice formă de gândire trebuia să aibă epistemul la un nivel cât mai ridicat, în timp ce doxa trebuia redusă la minim.

Urmărind dialogurile din *Republica* devine evident faptul că epistemologia lui Platon în domeniul imaginației e dominată de supremația unui concept fundamental pentru gândirea filozofică: *mimesisul*. Îndrăznim să spunem că Platon așază conceptul de imaginație în centrul sistemului său filozofic tocmai pentru capacitatea sa de a ilustra raportul atât de discutat între aparență și esență, între existență și nonexistență. Tradus adeseori inadecvat prin „imitație", conceptul de „mimesis" descrie, în istoria ideilor, relația dintre imaginile artistice și realitate[2]. În lipsa unor referențialități concrete în realitatea exterioară, imaginile nu sunt decât o imitație a aparenței realității, prin urmare niște copii ale unor copii, ceea ce le reduce la un mimetic de gradul doi (Platon 1986, 409). Discutând ambiguitatea conceptului de *phantasia* ca noțiune ruptă de realitatea palpabilă, Platon nu ezită să afirme că imitatorul (*id. est* artistul) „nu înțelege nimic din realitate, deoarece el nu cunoaște decât aparența ei" (Platon 1986, 413). Construită pe aparențe, ca produs al imaginației, reprezentarea sfârșește prin a defini condiția ființei încarcerată între imagini-simulacru producătoare de jocuri înșelătoare de umbre și lumini. Este ceea ce transmite Platon prin celebra metaforă a peșterii, conducându-ne la concluzia că lumea însăși e o imitație.

Devalorizarea lui *eidos* până la stadiul de copie sau simulacru își va găsi salvarea în epocă, așa cum se va vedea, odată cu circumscrierea imaginii la simbol și la mit. Deocamdată, această imagine-simulacru descrisă de Platon devine un gen de non-ființă, căci imaginea nu e numai aparență, ci e o manipulare a aparenței pe care o redă în propriul său mod, de unde și concluzia paradoxală privind existența non-ființei. Ca atare, relația reprezentare-realitate se reduce la cea dintre copie și original, arta reflectând lumea, în concepția filosofului, asemenea unei oglinzi deformate (și, implicit, deformatoare).

O primă distanțare de mimesisul platonician are loc odată cu lucrările lui Aristotel. În *De Anima,* chestiunea imaginii și, implicit, a imaginației devine marca unei doctrine a subiectivității active. Filosoful pune în discuție raporturile imaginației cu senzațiile (*Cartea II*) și cu gândirea (*Cartea III*) încât, urmând o mai veche idee lansată de Anne Shepard ne putem întreba dacă nu am putea așeza conceptul aristotelic de *phantasia* în relație cu noțiunea de idei mentale, înțelese ca produse al intelectului (Shepard 1991, 165-173). Respingând ideea platoniciană a senzației dublate de opinie, imaginația dobândește acum o anumită autonomie, plasându-se la un nivel intermediar, între *esteza* (senzație) și *dianoia* (gândire) – ceea ce o situează în structurile unei teorii de tip intenționalist a imaginii.

Prin urmare, în cazul lui Aristotel, *phantasia* conotează în același timp pozitivul și negativul. Bun și rău, irațional și rațional. Mai târziu, în *De memoria,* filosoful va așeza imaginația la baza memoriei (tocmai prin latura sa senzitivă, de metamorfozare a senzațiilor care, astfel, devin amintiri). Rațională, dar în același timp sensibilă, imaginația se identifică în epistemologia aristotelică cu acea *energeia* care acționează din interiorul ființei. Ceea ce se traduce printr-o primă și esențială distanțare de *mimesis.* Pentru fantezia debordantă a Renașterii, imaginația va însemna nu doar reprezentare, ci chiar o reconstruire a lumii exterioare. În încercarea de a se elibera de

[2] Legitimat de gnoseologia platoniciană, *mimesisul* se va dovedi un concept euristic preluat de mai toate școlile filozofice. În cele mai recente cercetări îl regăsim în teoriile mimetice ale evoluționismului cultural sub denumirea impusă de Richard Dawkins, de *meme* („gene" culturale).

metaforic, gândirea clasică face primii pași timizi spre reevaluarea imaginației. Departe de a se estompa însă, vechea cenzură a fanteziei se intensifică odată cu Contrareforma, culminând cu desemnarea imaginației drept „la folle du logis” .

În prezența unei tradiții scolastice puternice, Descartes păstrează concepția aristotelică a imaginației văzută ca intermediar între sensibilitate și gândire, precum și identitatea de natură dintre imagine și senzație, dar mai face ceva. Stabilind o distincție clară între intelect și imaginație, el conferă conceptului valoarea unei funcții a facultății cognitive (*ingenium*). Alături de percepție, memorie și intelect, imaginația are rolul de a oferi imagini ale lucrurilor, ceea ce implică o anume unificare în reprezentare, la nivel cvasi-conceptual. Odată cu *Meditațiile metafizice,* imaginea devine un lucru corporal, o acțiune a lumii exterioare asupra simțurilor noastre, în timp ce cunoașterea acesteia îi revine intelectului. Distincția imaginație/intelect, fundamentală în filozofia carteziană, se reclamă din mai ampla opoziție între spirit (*res cogitans*) și materie (res extensa). În timp ce intelectul exprimă ideile materiei spirituale, imaginația oferă imagini, adesea false, ale lucrurilor vizibile. Iar atunci când reflectă adevărul, imaginația nu ne oferă decât o variantă trunchiată a acestuia. Pentru Descartes întregul univers material se reduce la un algoritm matematic, în timp ce imaginația și senzația sunt percepute ca inducătoare de erori. Și cum cartezianismul nu mai operează vechea distincție între senzații și vise sau amintiri, intelectului îi revine funcția de a decide care dintre aceste reprezentări corespund realității. Asimilată unei cunoașteri vagi, iluzorii, adeseori înșelătoare, sursă a superstițiilor, imaginația continuă să fie devalorizată de întreg raționalismul secolului al XVII pentru care aceasta rămâne doar un tip de cunoaștere confuză. Doctrina carteziană a gândirii pure, capabilă să se substituie imaginației oricând și oriunde, chiar și pe terenul acesteia, va influența concepția filosofică pentru încă mult timp. Contestarea carteziană a imaginației, a dus la pierderea oricărui sens figurat al semnificanților, și a eliminat implicit, funcția esențială a imaginației simbolice (Durand 1964, 27-30).

O ușoară atenuare a tendinței de devalorizare a conceptului imaginației poate fi întrezărită odată cu sistemul filozofic propus de Spinoza. Net diferențiată în continuare de ideile clare, raționale, imaginea are totuși un element comun cu acestea: este ea-însăși idee. Așezând în centrul filozofiei sale conceptul de *conatus,* Spinoza susține că puterea imaginației este cea care asigură dominarea de sine. Ceea ce postulează filozoful este tocmai faptul că problema imaginii nu poate fi înțeleasă decât prin intermediul intelectului. Dar dincolo de această ușoară dinamizare a percepției imaginației pe care trebuie să o recunoaștem lui Spinoza și raționaliștilor Renașterii în general, în lipsa unei reconceptualizări dintr-o perspectivă nouă, conceptul riscă (re)alunecarea înspre mimesis. Pe acest fundal, empirismul teoretic al lui Taine continuă să vadă în imagine tot o senzație (e adevărat, reactualizată, spontană), un invariant ce sfârșește prin a suprima imaginația: „Imaginea este senzația însăși, însă consecutivă și renăscândă și, din orice punct de vedere ar fi reconsiderată, vedem că ea coincide cu senzația” (Taine 1923, 125).

În continuarea raționaliștilor și a empiriștilor, filozofii Iluminismului și pozitiviștii secolului al XIX-lea nu fac decât să extindă vechiul iconoclasm, adâncind dezechilibrul dintre rațiune și fantezie și adăugând astfel noi etichete discreditante conceptului de imaginație. Prin dimensiunea sa creativă care transcende prezentul, implicând deopotrivă corpul și sufletul, imaginația rămâne în continuare un mix indefinibil și recuzat.

Imaginarul. Reabilitarea imaginației

Ca substantiv, termenul „imaginar" este o creație relativ recentă, dacă ținem cont că el pătrunde în dicționare abia la jumătatea secolului XX, impus de Școala de la Grenoble drept un concept euristic fundamental în domeniul științelor umaniste. În scurt timp, Dicționarele de după 1940 îi fac loc, alături de adjectivul din care s-a desprins, definindu-l în general ca element de legătură între alte două substantivizări*: realul* și *simbolicul* (asimilat inconștientului).

Ca noțiune teoretică, „l'imaginaire" este un concept impus în 1940 de lucrarea omonimă a lui Sartre (Sartre 1940). În deceniile care urmează, Noua critică va prelua conceptul care se dovedește mai mult decât ofertant pentru diversele abordări structuraliste, semiotice, fenomenologice și sociologice în vogă în epocă. Teoreticieni precum Gaston Bachelard, Maurice Blanchot sau Jacques Lacan vor acorda și ei spații importante imaginarului, pregătind astfel terenul unei noi discipline. Succesul răsunător al conceptului, cu preponderență în spațiul cultural francez, va duce la fondarea, în 1966, a „Centrului de cercetare asupra imaginarului" (*Centre de recherche sur l'imaginaire*). Instituția se va impune în scurt timp drept Școala de la Grenoble, legitimând apariția unei științe multidisciplinare ce își definește ca obiect de studiu *imaginarul* și *imaginația simbolică,* iar ca metode de cercetare *mitocritica* (analiza procedeelor simbolice – reprezentări, simboluri, mituri etc. – ale creației literare și artistice) și *mitanaliza* (studiul contextelor socio-istorico-culturale care determină apariția acestor reprezentări simbolice).

În acest context, începutul secolului XX aducea o primă emancipare vizibilă a imaginației, prin reconsiderarea raportului cartezian dintre aceasta și gândire. Se întrevăd noi posibile abordări ale conceptului, care cel mai mare câștig al imaginației fiind o vizibilă distanțare de zona iluzoriului și a fantasmaticului. Psihanaliza freudiană, dar mai ales noile direcții impuse de școala lui Jung, psihosociologia religioasă (Mircea Eliade), demersurile neokantianismului (Ernst Cassirer), fenomenologia (Edmund Husserl) și hermeneutica, sunt noile direcții ce aduc o revalorizare a practicilor imaginative. Efervescența teoretică a anilor de război și apoi postbelici, reînnoirea discursurilor în câmpul cercetărilor umaniste și mai cu seamă ascensiunea gândirii franceze fenomenologice (ca știință a conștiinței pure, transcendentale) au avut ca rezultat relansarea imaginației.

Un prim moment esențial al procesului pe care-l vom numi *reabilitarea imaginației* îl reprezintă, așa cum am subliniat, gândirea lui Sartre. În mod incontestabil, relansarea conceptului în câmpul filozofic o datorăm teoreticianului existențialist. Filozoful consacră acestei noțiuni două lucrări fundamentale: *L'imagination* (1936) și *L'imaginaire* (1940)*,* opere care marchează o cotitură esențială în istoria conceptului. Fenomenologia imaginii propusă de Sartre punctează momentul în care *imaginarul* ia locul *imaginației,* noțiune pe care filosoful o respinge, considerând-o încă prea contaminată de pozitivism. Ceea ce justifică în cazul lui Sartre și desemnarea imaginilor prin pluralul *imaginare (imaginaires).* Totuși, Sartre nu este primul care utilizează varianta substantivizată a termenului. Înaintea lui, Maine de Biran, Ribot și Bergson, printre alții, fac apel la acest termen.

Să ne amintim că în tradiția fenomenologică asumarea aristotelismului antic a reprezentat sursa conceperii subiectivităţii intenţionale. Fenomenologia lui Sartre se fondează în bună măsură

tocmai pe această eliberare a imaginii de mimesis. Conform gândirii sartriene, imaginea nu imită lumea, ci o regândește: „primul demers al filozofilor noștri a fost identificarea imaginii cu percepția: al doilea trebuie să fie diferențierea lor" – notează Sartre atunci când pune în discuție „caracteristicile imaginii adevărate" (Sartre 1977, 91). Acolo unde conceptualismul metafizic vedea în imagine un lucru, fenomenologia lui Sartre vede un element constitutiv al conștiinței umane, dacă nu chiar un anume tip de conștiință. Ceea ce însemnă că, în cazul lui Sartre, percepția presupune producerea imaginilor *in praesentia,* în timp ce imaginația implică prezentarea acestora *in absentia* obiectelor reprezentate. Sartre păstrează aceeași abordare complementară și în *L'imaginaire*, unde notează că „imaginarul reprezintă în fiecare secundă sensul implicit al realului" (Sartre 1986, 360). Ca produs al irealului, imaginarul se distanțează de orice senzație sau percepție, rolul său fiind acela de neantizare a lumii. Sartre va relua această teză un an mai târziu, în *L'être et le néant*, unde stabilește două moduri specifice de a fi. Între un *être-en-soi* (pentru care ființa reprezintă propria sursă de a fi și cuprinde tot ceea ce există) și un *être-pour-soi* (ființa care iese din sine în neant, spre a se contempla), imaginația are rolul de a produce imagini nesubstanțiale ale lucrurilor reale, contribuind astfel la *neantizarea ființei*. Imaginația încetează astfel de a mai fi arbitrară, atâta vreme cât ea este creatoare de lucruri noi, ceea ce îl conduce pe Sartre la concluzia că actul imaginativ este în același timp „constituant, izolant și aneantizant" (Sartre 1986, 231).

Abia în eseul din 1940 Sartre va formula în mod explicit miza acestei teze: cum conștiința ține de domeniul irealului, nu vom putea vorbi despre imaginație fără a fi în lume, în aceeași măsură în care nu putem vorbi despre aceasta fără o negare a lumii. „Astfel, deși prin producerea realității conștiința poate apărea momentan eliberată de «a fi în lume», dimpotrivă, ființa în lume este condiția necesară a imaginației" (Sartre 1986, 236).

Această dublă determinare a imaginației stă la baza conceptului situației, concept fundamental al gândirii existențialiste a lui Sartre. Pornind de la teza conform căreia existența preceda esența, Sartre încearcă să demonstreze în fond că lumea nu poate fi redusă la o serie de determinisme, atâta vreme cât în interiorul ființei există o posibilitate de anihilare (*id. est.* de eliberare). Astfel, lumea și imaginarul sunt interconectate într-un proces în care imaginația nu e nimic altceva decât „întreaga conștiință pe măsură ce își realizează libertatea" (Sartre 1986, 236). Ceea ce înseamnă că, în termenii gândirii lui Sartre, imaginarul devine produsul unei intenționalități a conștiinței aflată într-o permanentă relație cu realul.

Două au fost domeniile cărora imaginația le datorează enorm în ceea ce privește abordarea sa inovativă și reconceptualizarea înspre *imaginar:* psihanaliza și structuralismul. Încă din 1936, anul în care Sartre își publica teza sa despre imaginație, Jaques Lacan așeza în centrul preocupărilor sale psihanalitice conceptul de imaginar. În termenii gândirii lui Lacan, la baza psihicului uman se află celebrul trinom real - simbolic - imaginar. Distanțându-se de conceptualismul metafizic, reevaluarea conceptului de imaginar nu se face nici în maniera binomului sartrian al creației și al libertății, ci conform principiului că acesta reprezintă unica modalitate prin care ființa își poate umple propriul vid de ființare.

Dar marea contribuție a lui Lacan stă în intuirea forței de seducție pe care imaginarul o are asupra psihicului uman. Teoria sa majoră din domeniul psihanalizei, concentrată în jurul a ceea ce

numim „stadiul oglinzii", mizează tocmai pe această latură captivantă a imaginarului și trimite la distincția carteziană dintre lucru și obiectul lucrului. Stadiul oglinzii se referă la acel moment în care un copil aflat în primele optsprezece luni de viață, așezat în fața unei oglinzi, reușește să-și distingă propriul corp de imaginea reflectată a acestuia. Perceperea propriei imagini în oglindă se traduce, în termenii teoriei lacaniene, printr-o primă anticipare a stăpânirii propriei unități corporale. Deși nu este încă în măsură să-și controleze propriul corp, pe care-l resimte ca fragmentat, neunitar, sugarul se percepe în oglindă ca pe un tot unitar. Aceasta ar explica și bucuria produsă de recunoașterea sa în imaginea din oglindă. Dar această identificare nu e posibilă fără intervenția *Celuilalt* (*le tiers*). Gestul întoarcerii copilului înspre adultul de lângă el traduce necesitatea de a i se confirma asumarea acelei identități. Ca primă experiență ontologică, stadiul oglinzii reprezintă așadar o identificare cu propriul eu. Discrepanța care se naște între eul fragmentat din fața oglinzii (*Je*) și imaginea reflectată, unitară (*Moi*) reprezintă, în termenii lui Lacan, o experiență fundamentală a psihicului uman: subiectul este omul însuși în măsura în care el este fundamentul acțiunilor și gândurilor sale. Conceptul de *imago* traduce, în acest caz, tocmai această asumare, prin identificare, a propriei imagini. Mai târziu, odată cu teoriile speculative, Lacan va introduce conceptul de „miraginar" (*miraginaire*), definit ca imagine specular a imaginarului.

O posibilă universalizare a conceptului vine dinspre Carl Gustav Jung. În concepția psihanalistului, indivizii își proiectează, în mod inconștient, în lumea exterioară imagini ale conștientului lor individual. Prin urmare, acolo unde Freud considera că ceea ce formează conținutul inconștientului psihic este tocmai „moștenirea arhaică a ființei umane" (Freud 1973, 219-243), Jung intuiește că, în afară reminiscențelor personale, inconștientul ar conține și „marile imagini arhaice" [urtümliche]" (Jung 1963, 123), impunând astfel conceptul de *inconștient absolut* sau *colectiv*. Acolo unde metoda lui Freud apelează la interpretarea viselor pentru a identifica evenimente refulate și exilate în inconștientul personal, Jung propune metoda „imaginației active", prin provocarea unor viziuni în stare de veghe, cu scopul de a identifica o serie de corespondențe între acestea și reprezentările colective conținute în mituri, ritualuri, practicile yoga etc. Toate aceste imagini alcătuiesc, în termenii gândirii jungiene, inconștientul colectiv. Distincția între cele două tipuri de inconștient vine tocmai din materia diferită a conținutului lor:

> Conținuturile inconștientului personal sunt în principal așa-numitele complexe afective, care constituie intimitatea personală a vieții psihice. În schimb, conținuturile inconștientului colectiv sunt așa-numitele arhetipuri. (Jung 1994, 40)

Cu alte cuvinte, în viziunea propusă de Jung toate conținuturile inconștientului individual sunt incluse într-un colectiv, comun, universal capabil să înmagazineze o serie de reprezentări simbolice inerente naturii umane, un set de modele comportamentale desemnate prin conceptul platonician de *arhetip.* Ca manifestare a structurilor celor mai profunde ale psihicului, inconștientul colectiv reprezintă o fundație universală a fiecărei conștiințe individuale și totodată locul de origine al arhetipurilor. Să ne amintim ideea lui Platon conform căreia gândirea raţională pare a se trezi dintr-un „vis mitic". Arhetipul reprezintă așadar elementul structurant al inconștientului colectiv. În lucrarea *În lumea arhetipurilor,* Jung își definește conceptul ca formă

de reprezentare *a priori*, ce presupune o serie de reprezentări rezultate din experiența umană de-a lungul istoriei. În acest context, arhetipul devine elementul fondator al culturilor umane tocmai prin capacitatea sa de a exprima modele elementare de comportament: „Imaginea primordială pe care am numit-o «arhetip» – precizează Jung – este întotdeauna colectivă, adică este comună cel puțin unor întregi popoare sau epoci istorice (Jung 1997, 477).

De altfel, Gilbert Durand va prelua de la Jung noțiunea de arhetip tocmai pentru a-și construi sistemul a ceea ce el numește *invariante antropologice.* Așezat, așadar, în prelungirea simbolurilor și a arhetipurilor, acționând în același mod în care arhetipurile conduc la idei și simbolurile la cuvinte, mitul va explicita, în concepția lui Durand, o schemă de raționalizare. De altfel, filozoful francez are meritul de a fi fost primul care a oferit o sinteză perfectă între un demers teoretic și un altul, metodologic, în domeniul noii științe a imaginarului – încât e ușor de observat că aproape toate studiile asupra imaginarului apărute după 1960 se revendică și funcționează utilizând sau pornind de la terminologia și sistemul teoretic create de Gilbert Durand. Un sistem la baza căruia filozoful francez așază imaginea simbolică, purtătoare de sens și rolul fundamental al imaginarului în istoria și evoluția omenirii. Hermeneutica durandiană propune o sistematizare a teoriilor privind statutul imaginilor concepute ca purtătoare ale unui sens simbolic și a căror rădăcină teoreticianul o plasează în arhetipurile universale despre care vorbise Jung.

> [...] imaginea – oricât de degradată ar fi ea în concepția cuiva – e prin ea însăși purtătoarea unui sens ce nu trebuie căutat în afara semnificației imaginare. La urma urmei, numai sensul figurat e semnificativ, așa-zisul sens propriu nefiind decât un caz particular și meschin al vastului curent semantic care drenează etimologiile. (Durand 1998, 28).

Pentru a putea înțelege concepția durandiană e important să așezăm în punctul zero al epistemologiei sale definiția pe care acesta o dă imaginarului:

> Imaginarul – adică ansamblul imaginilor și al relațiilor dintre imagini care constituie capitalul gândit al lui *homo sapiens* – ne apare ca marele denominator fundamental la care vin să se ralieze toate procedurile gândirii umane. (Durand 1998, 19).

Întregul demers teoretic al lui Durand se va construi în jurul acestei accepțiuni date imaginarului și având la bază caracterul simbolic al imaginii. Acolo unde raționalismul și pozitivismul operează cu o logică de tip binar, anulând posibilitatea oricăror contradicții, Durand instituie logica simbolului în care contrariile coexistă și se armonizează. El folosește noțiunea de *coincidentia oppositorum* pentru a descrie această complicitate a unor elemente contradictorii care coexistă[3]. Ceea ce propune Durand este o metodă de a studia imaginarul cu ajutorul instrumentelor științei. Ca forță creatoare, imaginația are o funcție esențială, ea stabilind „geniul culturilor umane". În hermeneutica durandiană aceasta este văzută ca sistem organizatoric al unor simboluri

[3] Pentru a lămuri această sintagmă, Durand oferă exemplul imaginii unui porumbel care simbolizează pacea, dar care, în egală măsură, poate fi descris ca o pasăre agresivă.

fundamentale aflate în permanentă interacțiune. În volumul publicat în 1969, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală,* Durand insistă asupra caracterului multidisciplinar al științei imaginarului:

> Pentru a putea vorbi cu competență despre Imaginar nu trebuie să te încrezi în îngustimile sau în capriciile propriei imaginații, ci să posezi un repertoriu aproape exhaustiv al Imaginarului normal și patologic în toate straturile culturale pe care ni le propun istoria, mitologiile, etnologia, lingvistica și literaturile, în acest fel ne regăsim totodată fidelitatea materialistă față de acel comandament bachelardian atât de rodnic: „Imaginea nu poate fi studiată decât prin imagine"- Numai atunci putem cu onestitate vorbi în cunoștință de cauză de Imaginar și-i putem tălmăci legile. (Durand 1998, 28).

Demers structuralist de tip figurativ, lucrarea lui Durand așază așadar imaginația la originea însăși a gândirii pentru a putea astfel să alcătuiască o tipologie generală a poveștilor mitice ale omenirii. Studiile integrate în cadrul volumului din 1969 propun o sistematizare a imaginarului pornind de la conceptul jungian al arhetipului. *Arhetipologia,* ca parte a subtitlului, s-ar putea traduce așadar printr-o clasificare /sistematizare a arhetipurilor integrate unui sistem ce se reclamă din ideile antropologiei culturale. Durand își propune aici o analiză a „constelațiilor de imagini" constituite dintr-o serie de simboluri primordiale (*Urbilder*), într-o încercare de sistematizare a structurilor lor fundamentale.

Sistematizând, putem afirma că arhetipologia durandiană are la bază 4 concepte fundamentale: *schema, arhetipul, simbolul* și *mitul.* Schemele, elemente sistematizatoare abstracte, sunt cele care organizează și modelează toate aceste tipuri de reprezentare a lumii adică, în termeni durandieni, „o generalizare dinamică și afectivă a imaginii". La rândul lor, schemele sunt fundamentate în *arhetipuri* universal valabile, indiferent de cultură sau epocă, arhetipuri care se particularizează, la nivel cultural, prin *simboluri.* Simbolul este la Durand un concept „amfibolic", a cărui ambiguitate e dată de însăși capacitatea sa de a dobândi „un roi" de sensuri și de semnificații. În fine, odată ce, sub acțiunea unei scheme, simbolurile dobândesc o semnificație și compun o poveste, ele devin *mituri*.

În același context, Dubois vede și el în imaginar rezultatul unei energii psihice, definită prin „structuri formale proprii atât la nivelul individului, cât și la cel al colectivităților" (Dubois 1985), în timp ce pentru Jean-Jacques Wunenburger acesta ține de o anumită forță interioară creativă (Wunenburger 2003). Indiferent de perspectiva propusă, ceea ce leagă aceste încercări de teoretizare a conceptului este tocmai definirea imaginarului prin raportare la proliferarea imaginilor. Ca reprezentare esențială a facultății de simbolizare, asociată unei instanțe fondatoare de sens, imaginarul are un caracter sistemic centrat pe simbol.

Realitatea ontologică a imaginației: imaginalul

Nu unul, ci două sunt conceptele pe care școala franceză le impune ca alternativă la atât de controversata imaginație: *imaginarul* și *imaginalul*. Pentru a înțelege această dublare a

imaginarului prin *imaginal* trebuie să pornim de la o lacună prezentă în teoria imaginației în cultura occidentală. În lucrarea sa majoră, *The creative imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi [Imaginația creatoare în sufismul lui Ibn 'Arabi]*[4]*,* orientalistul francez Henri Corbin avertizează asupra unui lung proces de ignorare a laturii spirituale a imaginației. În timp ce Evul Mediu european lăsa în urmă moștenirea unor concepte clasice ale neoplatonismului, printre care și ideea unei realități ontologice a imaginației, nu același lucru se întâmplă în cazul civilizației musulmane.

Să ne amintim că, pornind de la sistemul triadic propus de Platon (*intelect cosmic-suflet cosmic- lumea materială*), neoplatonismul așeza în centrul metafizicii sale conceptul de *anima mundi* (sufletul lumii), definind acea legătură intrinsecă care unește toate lucrurile vii de pe planetă. Cu toate că tradiția iconoclastă nu a ocolit nici Orientul (a se vedea ideea bizantină a imaginilor sacre sau interdicțiile de reprezentare a chipului lui Allah), spre deosebire de filozofia occidentală, mistica sufită preia această concepție neoplatonică pentru a-și construi o exegeză spirituală complexă care vine să demonstreze funcția spirituală a imaginației.

În numeroasele studii consacrate misticii sufite, Henri Corbin propune o cartografiere a interiorității umane prin intermediul imaginației. Sufismul islamic mizează pe funcția spirituală a imaginației văzută ca vehicul intermediar ce asigură transcenderea sufletului uman din lumea materială înspre cea spirituală. Ca organ al cunoașterii, distinct atât de percepția senzorială cât și de înțelegerea intelectuală, imaginația permite cunoașterea stărilor spirituale interioare conducând astfel la o conștientizarea și implicit la experimentarea divinului. În termenii gândirii lui Corbin, imaginația este capabilă să perceapă realități și reprezentări metapsihologice mult mai subtile, pe care cercetătorul le denumește *imaginalii.* Într-o definire mult simplificată, acolo unde imaginarul este asociat cu irealitatea, imaginalul este cel care face să fie posibil, din punct de vedre ontologic, tot ceea ce ne imaginăm. În acest context, funcția principală a imaginației este teogonia, definită de Corbin ca mod de înțelegere a divinității:

> Dumnezeu ne poate fi cunoscut numai prin ceea ce experimentăm despre El... Luați-L pe El ca pe un obiect al contemplației noastre, nu numai în inimile noastre cele mai lăuntrice, ci și în fața ochilor noștri și în imaginația noastră, așa cum L-am văzut, sau mai bine zis, așa cum ÎL vedem cu adevărat… (Corbin 1997, 146).

Pentru a înțelege modul în care are loc această trecere de la lumea materială la cea spirituală, trebuie să observăm că, prin intermediul imaginației, datele oferite de simțuri se metamorfozează într-un soi de simboluri care fac posibil accesul nostru la divinitate:

> Când un lucru manifestat simțurilor sau intelectului necesită o hermeneutică pentru că poartă un sens care transcende simplele date și face din acel lucru un simbol, acest adevăr simbolic implică o percepție în planul imaginației active (Corbin 1988, 190).

[4] Publicată inițial în anul 1969, cartea va fi reeditată în 1998, sub titlul *Alone with the Alone: Creative Imagination in the Sūfism of Ibn 'Arabī*

Pornind de la deja amintitul concept jungian al imaginației active, Corbin vorbește despre o imaginație „vizionară", care ne-ar permite accesul la această realitatea transcendentă. În acest scop, cercetătorul studiază experiențele mistice ale șiiților musulmani, identificând un nivel intermediar al realității: *mundus imaginalis.* E vorba de o lume angelică intermediară între inteligența pură a heruvimilor și universul senzorial, o lume la fel de reală ca cea a simțurilor sau cea a intelectului. Funcția centrală a acestei imaginații active este aceea de a dobândi o hermeneutică spirituală care să permită dezvăluirea imaginii Divinului către Om. Teoria are la bază ideea actului de imaginare văzut ca act creator, ceea ce face din imaginație o facultate care permite accesul în lumea imaginară a spiritului (în *mundus imaginalis*):

> Între lumea inteligibilă, care este lumea tuturor Inteligențelor pure imateriale și lumea senzorială, care este lumea realităților materiale pure, există un alt univers. Ființele din acest univers intermediar posedă formă și întindere, chiar dacă nu au o formă materială. (Corbin 1977, 144).

Specialist în neoplatonismul lui Avicenna, Corbin descrie acest *mundus imaginalis* drept o lume a imaginilor metafizice, având propria consistență și un rol de mediere între lumea formelor și lumea materială. O lume în care formele arhetipale dobândesc materialitate. Prin intermediul imaginației, omul creează o manifestare a divinității, ceea ce face din imaginația transcendentală un loc al întâlnirii cu divinitatea - ceea ce s-ar putea traduce printr-o reconceptualizarea a teoriilor antropomorfe de a gândi divinul, Corbin avertizând asupra faptului că această lume denumită *mundus imaginalis* nu are nimic de-a face cu ceea Occidentul denumește drept civilizația imaginii. Această călătorie dinspre exterior spre interior are ca finalitate redescoperirea sufletului, o redescoperire posibilă nu în lumea modernă a imaginilor, a aparențelor, ci în spiritualul transcendent.

Prin urmare, prin recuperarea sufismului musulman, Corbin definește lumea imaginară ca o lume spirituală, a sufletului, imaginația ca facultate spirituală ce intermediază călătoria spre o asemenea lume, iar sufletul însuși ca arhetip al acestei transformări spirituale. Pentru civilizația occidentală, recuperarea unei astfel de viziuni se va produce abia în Renaștere, odată cu Școala platoniciană din Florența, cea care vine să propună, ca alternativă la creștinism, o metafizică ezoterică. Corbin însuși va sesiza faptul că ceea ce unește sistemele filozofice și religioase ale zoroastrienilor, islamicilor și occidentalilor este tocmai dimensiunea lor ezoterică – implicând această călătorie dinspre exterior spre interioritatea spirituală, pe care occidentalii o vor recupera odată cu aderarea la filosofiile oculte, cabalistice și alchimice ale Renașterii.

În absenta unor date empirice capabile să valideze existența unui *mundus imaginalis* și în contextul „turnurii" postmoderne în care filozofia speculativă pare să nu-și mai găsească argumentele, Corin Braga propune o abordare postmodernă a neoplatonismului, prin echivalarea conceptului de *imaginal* cu sfera *imago-* sau *icono-:*

> Societatea contemporană evoluează într-un „sat global" în care oameni din întreaga lume sunt informați, prin intermediul canalelor media, despre fiecare eveniment care are loc pe Pământ [...]. Sistemul global de publicitate, rețeaua

> mondială de distribuție a filmelor, ziarele și revistele, televiziunea prin cablu sau satelit, internetul, toate aceste „media" nu mai furnizează imagini „perceptive" [...], ci doar imagini „imaginare", prelucrate în birouri și studiouri. Aceste imagini inter-subiective sau chiar obiective, care sunt produse colectiv, formează un ecosistem vizual. Trăim într-o imago-sferă, așa cum trăim și în atmosferă, în biosferă sau în noo-sferă (Braga 2007, 66).

Această asimilare a lumii imaginilor contemporane la un nou *mundus imaginalis* vizează o reabilitare a conceptului mistic propus de Corbin și o adaptare a sa la noua cultură a imaginilor globale. Imaginile-text care transcend lumea virtuală pentru a ne pătrunde existențele nu fac decât să legitimeze o astfel de opțiune conceptuală. Trăim într-o imagosferă culturală în care tehnicile de generare a imaginilor și, implicit, a imaginarului colectiv, vizează crearea unei rețele de individualități interconectate. Dacă vorbim despre inteligență artificială, de ce n-am putea vorbi și despre un imaginar artificial, producător de noi spații, noi forme tehnico-imaginare.

Confirmarea acestei tendințe pare să vină, la fel ca în cazul lui *mundus imaginalis,* tot dinspre Orient. Recunoscut ca unul dintre teoreticienii majori în studiile globalizării, antropologul Arjun Appadurai propune structurarea fluxurilor culturale globale ale societății contemporane în 5 dimensiuni. El definește prin termenii *etnoscapes, mediascapes, technoscapes, financescapes* și *ideoscapes* principalele peisaje contemporane actuale. Construite prin derivare de la radicalul „scape" (peisaj), acestea conturează principalele „lumi imaginate" prin care elementele culturale transcend granițele naționale (Appadurai 2005). Se confirmă astfel ipoteza conform căreia imaginariile mediatice, digitale sau virtuale reprezintă noile câmpuri în care știința imaginarului își construiește astăzi discursul conceptual.

Concluzii

Dincolo de nevoia de revizuire a unei tradiții ontologice denigratoare a imaginației, substituirea acesteia prin noțiunea de imaginar are înainte de orice semnificația unei schimbări de paradigmă. Claude Pierre Pérez avertizează că, începând cu secolul XX, imaginarul încetează să mai fie un simplu dublet al imaginației:

> Schimbarea sufixului ne arată foarte clar că nu mai vorbim despre o putere a subiectului. Utilizarea sa sugerează o anumită idee a psihicului, a operelor, a societăților umane. Ea marchează atât pasiunea pentru noutate, cât și evidența reafirmării; aventurile individului și constrângerile colectivului (sau invers); scepticismul generalizat (totul e iluzie, realitatea nu ne este la îndemână) și omniprezența medierilor (există doar reprezentări) (Pérez 2014, 108).

În acest sens, demersurile neokantienilor de la începutul veacului menite să definească o funcție creatoare a imaginației, așa cum propunea Ernest Cassier, ar putea fi considerate momentul *declick-ului* unui proces prin care imaginarul devine o posibilă sursă de cunoaștere. Ceea ce îi asigură și anularea vechii sinonimii cu irealul. Ca reprezentare esențială a facultății de simbolizare,

asociată unei instanțe fondatoare de sens, imaginarul are un caracter sistemic centrat pe simbol. La nivel conceptual, s-ar traduce prin transformarea *imaginii-semn* într-o *imagine-simbol.*

Constatăm că noul curent de gândire impus la începutul secolului XX are rolul de a fi determinat o modificare esențială a modului de interpretare a istoriei culturale occidentale și de a fi adus laolaltă, pe un teren comun (cel al antropologiei), științele sociale și științele dure, prin reconsiderarea concepției față de imagine și imaginar. Perceput ca imaginație activă, creatoare, *imaginarul* marchează o schismă față de paradigma epistemologică anterioară (fondată pe logica aristotelico-cartezianã). În noua civilizație a imaginii, conceptul are o dublă referențialitate: el trebuie înțeles pe de o parte ca un concept-umbrelă pentru totalitatea reprezentărilor noi create de un individ sau de o societate și, pe de altă parte, ca un proces cu rol de funcție ordonatoare a imaginilor, marcă a coerenței intelectuale.

Reunind sub același înveliș sonor atât procesul, acea energie creatoare, cât și rezultatul său, reprezentările, imaginarul vine să răspundă noilor abordări filozofice ale secolului XXI. Un secol care propune, înainte de toate, o reevaluare a imaginii și implicit a simbolului și a mitului văzute ca reprezentări (inter)mediale ale lumii. Asistăm la un proces de semantizare a percepțiilor, conducând spre o ontologie de tip contextual. Vorbim astăzi despre un imaginar global care transcende deopotrivă granițe geografice și culturale, generând noi posibile direcții de cercetare și ridicând noi întrebări: despre canon, despre presupuși centri și periferiile lor, despre un (încă) posibil dialog al culturilor.

Referințe bibliografice

Appadurai, Arjun. 2005. *Après la colonisation. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot.

Braga, Corin. 2007. *"Imagination", "imaginaire", "imaginal". Three concepts for defining creative fantasy,* in "Journal for the Study of Religions and Ideologies" 6(16), March, p. 61.

Corbin, Henri. 1977. *Spiritual body and celestial earth: From mazdean Iran to shi 'ite Iran* (N. Pearson, Trans.). Princeton University Press.

Corbin, Henri. 1988. *Avicenna and the visionary recitals* (W. R. Trask, Trans.). Princeton University Press.

Corbin, Henri. 1997. *Alone with the alone: Creative imagination in the the Sūfism of Ibn 'Arabī* (R. Manheim, Trans.). Princeton University Press.

Dawkins, Richard. 2006. *The Selfish Gene.* Oxford University Press.

Dubois, Claude-Gilbert. 1985. *L'imaginaire de la Renaissance,* Paris : PUF.

Durand, Gilbert. 1964. *L`imagination symbolique,* Paris: Presses Universitaires de France.

Durand, Gilbert. 1977. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală,* traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma. București: Editura Univers.

Durand, Gilbert. 1998. *Structurile antropologice ale imaginarului Introducere în arhetipologia generală,* traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers Enciclopedic.

Durand, Gilbert. 1999. *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Traducere din limba franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea București: Editura Nemira.

Eliade, Mircea. 1952. *Images et symbols.* Paris: Gallimard.

Freud, Sigmund. 1973. *Névrose, psychose et perversion.* Paris: PUF.

Jung, Carl-Gustav. 1963. *Psychologie de l'inconscient.* Genève,:Georg.

Jung, Carl-Gustav. 1997. *Tipuri psihologice,* traducere din germană de V. Nișcov. București: Editura Humanitas.

Jung, Carl-Gustav. 2003. *Opere complete.* Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință,* traducere din limba germană de G. Dancțiș. Bucureşti: Editura Trei.

Pérez, Claude-Pierre. 2014. *« L'imaginaire » : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique,* în: «Littérature», 1 (n° 173), p. 102 - 116; https://www.revues.armand-colin.com/lettres-langue/litterature/litterature-ndeg-173-12014-tours-detours/limaginaire-naissance-diffusion-metamorphoses-dun-concept-critique; ultima accesare: 23.03.2024.

Platon. 1986. *Republica,* în: *Opere,* V, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, *Cuvânt prevenitor* de C. Noica, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea. București: Editura Științifică și enciclopedică.

Sartre, Jean-Paul. 1940. *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination.* Paris : Gallimard.

Sartre, Jean-Paul. 1977. *Imaginația,* traducere Narcisa Șerbănescu. Oradea: Editura Aion.

Sartre, Jean-Paul. 1986. *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Galimard.

Shepard, Anne. 1991. *Phantasia and mental images: neoplatonist interpretations of De anima 3.3,* în: *Aristotle and the later tradition,* ed. by Henri Blumenthal and H. Robinson. Oxford: Clarendon Press, p. 165-173.

Taine, Hipollyte. 1923. *De L intelligence,* I. Paris : Hachette et Cie.

Wunenburger, Jean-Jacques. 2003. *L'imaginaire.* Paris : PUF.

CARTOGRAFIE ŞI DISCURS. „MATERIA" COSMICĂ ÎN JURNALUL CĂRTĂRESCIAN

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU
(Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu",
Filiala din Timișoara a Academiei Române)
g.benga@academiatm.ro

Abstract
In this article I focus on Mircea Cărtărescu' multiple-layered diary, *Un om între oameni* (2011-2017), which has led to various reactions. My investigation will consist of some interconnected stages. First, I will identify and examine the author's interest in the cosmic matter. Secondly, I will study the way in which the cosmic web generates a literary response. A survey of the knots that join the literary cores will make up another step of this study, that grows on the roots of a dichotomy (*poetic/ poietic*) and evolves around the concepts of "map of imagination" and "figural language". After a careful examination of Cărtărescu's diary, we reached the conclusion that his fascination for the cosmic matter (including the smallest unit of a phenomenon: the quatum) can be analyzed with the tools given by the neuroscience. It also may be followed on the routes that have been marked on the map of a sophisticated corporal imagery. A swift intuition leads the author to the inconspicuous enhancement of Schrödinger's experiment and helps him turn a rhetorical device or a metaphor into a figural element (for instance, the quantum-woman, the matter etc.). The propensity to explore the mental realities and the physical objects (encompassing the brain, possibly in a quantum decoherence) – with procedures and instruments that the diary and *Solenoid* (a novel written at the same time with the diary) sometimes share – makes the two types of discourse set out a web of connections and emerge as hybridisations of confession, memory, imagination, figural apertures, and matter phenomenology.

Keywords: corporality, conscience, neuroscience, quantum decoherence, figural language

Rezumat
Concentrată asupra jurnalului *Un om care scrie (2011-2017)*, investigaţia mea cuprinde câteva etape interconectate. Ca prim pas, voi identifica și urmări preocuparea lui Mircea Cărtărescu faţă de materia cosmică. Apoi, voi studia modul în care configuraţiile cosmice generează (sau nu) un răspuns din partea scriitorului – adică mostre ale unui discurs literar, inserate în notaţiile de jurnal. În fine, voi depista nodurile prin care aceste nuclee de literaritate se încrucișează cu creaţia scriitorului. Din punct de vedere teoretic, lucrarea se fundamentează, în principal, pe dihotomia *poetică/ poietică* și evoluează în marginea conceptelor de *hartă a imaginarului* și de *figuralitate*. Cum materia cosmică revine în atenţia diaristului în mai multe notaţii din jurnal, mi-am pus întrebarea de ce detaliul ştiinţific (parte a raţionamentelor specializate) este transferat pe harta unui imaginar cu reprezentări corporale. Căutarea unui răspuns m-a condus în teritoriul neuroștiinţelor și apoi, mai departe, spre orizontul fizicii cuantice, cu experimentele lui Schrödinger despre fanta dublă sau starea de suprapunere. Predilecţia lui Mircea Cărtărescu pentru explorarea realităţilor mentale (ale conștiinţei) și fizice (incluzând creierul, poate aflat într-o stare cuantică de suprapunere), cu proceduri și cu un instrumentar pe care jurnalul și romanul le împart câteodată, face ca textele să stabilească o reţea de interferenţe și să apară ca hibridări între configuraţii variabile de confesiune, rememorare, imaginar, figuralitate și fenomenologie a *materiei* - cosmice, cerebrale, textuale.

Cuvinte-cheie: corporalitate, conștiinţă, neuroștiinţă, cuantă, figuralitate

În spaţiul cultural românesc, interesul pentru opera lui Mircea Cărtărescu oscilează între admiraţie excesivă și repudiere corozivă. Dezavuările vehemente nu sunt oprite nici de locul ocupat de scriitorul român în perimetrul *world literature*,[1] nici de redefinirea relaţiilor dintre scriitorii aşezaţi pe trepte diferite în canonul universal și național, sugerată de același teoretician (Damrosch 2006, 43-53). Dacă romanelor (traduse în multe limbi și încununate cu premii) li se poate cu greu imputa o slăbiciune fatală din punct de vedere literar, povestirile și poemele recente ale lui Mircea Cărtărescu au fost supuse unor critici virulente[2]. Nici jurnalul - gen de graniţă, cu o poziţie „slabă" și în interiorul creaţiei cărtăresciene – nu a scăpat de reproșuri: bogat, dar fără miză, un jurnal în care „mărcile autenticităţii nu au cum să existe" (Popescu 2005), așa că nici măcar nu mai trebuie căutate. Despre un astfel de verdict nu putem declara decât că, atunci când preconcepţia anulează parcursul unei (posibile) demonstraţii, afirmaţia iese de bunăvoie de pe terenul raţionamentului critic.

La jurnal îmi propun să mă opresc în acest studiu, analizând volumul *Un om care scrie* (2011-2017). Plec de la premisa că harta imaginarului unui scriitor nu poate fi suprapusă cu exactitate peste marginile ficţiunii și că atinge, în măsuri variabile, și alte tipuri de discurs. Investigaţia mea va cuprinde etape interconectate. *Primo*, voi identifica și urmări preocuparea diaristului faţă de materia cosmică. *Secundo*, voi studia modul în care configuraţiile cosmice generează (sau nu) un răspuns din partea scriitorului – adică mostre ale unui discurs literar, inserate în notaţiile de jurnal. *Tertio*, cercetarea nod urilor prin care aceste nuclee de literaritate se încrucișează cu creaţia scriitorului va constitui o altă etapă a acestui demers. Din punct de vedere teoretic, lucrarea mea se fundamentează, în principal, pe dihotomia *poetică/ poietică*[3], așa cum a explicat-o Irina Mavrodin, și evoluează în marginea conceptelor de *hartă a imaginarului*[4] și de *figuralitate*[5].

Pentru început, amintesc că *Un om care scrie* e al patrulea volum de jurnal publicat de Mircea Cărtărescu și că paginile lui se întretaie, prin canaliculele adânci ale reprezentărilor unei lumi pierdute (sau pe cale să dispară), cu mitologia din *Nostalgia, Orbitor* și *Solenoid*. De altfel, acest volum se dezvoltă în jurul unui nucleu care concentrează masa creativă a romanului *Solenoid*. Însă, ca jurnal de creaţie sau „al actului de creaţie" (Mironescu 2018), *Un om care scrie* deschide

[1] Folosesc acest concept în sensul pe care i-l dă Damrosch 2006, 48: "[…] we define "world literature" […] as works that are read and discussed beyond home-country and area-specialist audiences […]".

[2] Un exemplu sugestiv este cronica scrisă de Daniel Cristea-Enache, încheiată astfel: „Doar câteva texte onorabile (*pisica mea oarbă*, *după ploaie*, *vecina*, *dacă unii urăsc*) se salvează din acest naufragiu al poeziei lui Cărtărescu: eșecul unui program și al unei expresii poetice noi ce diluează lacrimogen, inexplicabil pentru mine, opera unui autor care era atât de original… Paginile cu versuri ‹‹triste›› livrate pe bandă rulantă în *nu striga niciodată ajutor* formează o poezie mai degrabă întristătoare prin nivelul ei intelectual și estetic. Volumul de față e o jale." (Cristea-Enache, 2020. nr. 4) Disponibil online: https://romanialiterara.com/2020/10/o-jale/ (accesat în 26 aprilie, 2024).

[3] Potrivit Irinei Mavrodin poietica este văzută ca activitatea creativă, în stadiul de proces, „raportul care-l unește pe artist cu opera sa pe cale de a se face", în timp ce „poetica este: 1. orice teorie internă a literaturii 2. alegerea făcută de un autor printre toate modurile posibile ale operei 3. codurile normative construite de o școală literară, ansamblu de reguli practice a căror aplicare devine obligatorie." (Mavrodin 1982, 14)

[4] Pentru detalii, a se vedea Turchi 2007.

[5] A se vedea, în principal, Man 1979 și Jenny 1999.

o cale spre mintea[6] unui om care ţine un jurnal nu doar pentru a-și fixa niște gânduri, ci care, scriindu-și notaţiile fragmentare, încearcă să înţeleagă lumea în care trăiește și locul lui în ea. În privinta termenului „a înţelege", remarc că include o dimensiune personală a operaţiilor de gândire și că, din aria realităţii cotidiene, e continuu extins asupra literaturii, asupra artelor, în general, dar și asupra cosmosului.

Materia cosmică revine în atenţia diaristului în mai multe notaţii din jurnal și această întoarcere repetată se produce pe trasee interșanjabile: prin lecturile unor volume de specialitate (cu grade diferite de dificultate), prin oglindirea pe harta imaginarului cărtărescian și prin grefele în corpul discursiv, metamorfozându-se în figură. Cu viaţa împărţită între apariţiile public-culturale (cu conferinţe, interviuri, premii) și solitudinea intimităţii creatoare (cu teama de ratare, cu neputinţa de a scrie, cu melancolii și angoase), Mircea Cărtărescu vrea să înţeleagă în mod originar lumea. Jurnalului îi împărtășește intimul gândirii sale și, publicându-l, nu îl desfiinţează, ci îl împlinește – ca act de generozitate atins de tangenta orgoliului.

Una dintre notaţii (din 17 noiembrie) îmbracă din capul locului ceea ce aș numi vileagul maximalist al intimului:

> O carte de fizică cuantică e tot ce visez acum, așa cum alţii – și eu altădată – visează o femeie caldă și iubitoare. Mi-ar plăcea să pipăi vulva moale a lumii, vertexul ei indelebil. Să-i aud geamătul când o pătrund, ca Năstase osânditul, cu puterea mea de înţelegere./ Am să reiau lucrul zilele astea, cu speranţa că o să urc pe alt nivel energetic, instantaneu, ca în magie. (Cărtărescu 2018, 309)

S-ar zice că ne aflăm pe un teritoriu re-cunoscut (corpul femeii) pentru a reprezenta un spaţiu necunoscut (*id est* corpul cosmic), fărâmiţat până la cantitatea cea mai mică de energie radiantă, a cărei valoare e proporțională cu frecvența radiației (cuanta).

În acest moment, e justificată o întrebare care să chestioneze conţinutul minţii diaristului: de ce detaliul științific (parte a raționamentelor specializate) este transferat pe harta unui imaginar cu reprezentări corporale asociate și revitalizate („– și eu altădată")? Anticipez că răspunsul e dublu.

Pe de-o parte, neuroștiințele explică faptul că stările mentale sunt dominate de imagini, formate pe temelia percepţiilor, dar cu precădere din procesul de relaţionare dintre creier și lumea dinăuntrul nostru (cf. Damasio 2024, 50). Imaginile care au ca sursă interioritatea noastră sunt atipice, pentru că dispozitivele care le determină sunt conectate la chimia organelor viscerale printr-o interacţiune bidirecţională al cărei rezultat este producerea de senzaţii (*Ibidem*, 51). Prin urmare, conţinutul mental care animă notaţia de jurnal recurge la o arhivă în care diaristul stocase imagini inspirate de idei concrete și abstracte.

Fizica minţii, decupată printr-o experienţă mentală conștientă („O carte de fizică cuantică e tot ce visez acum") este sugerată, intuitiv, prin racordul dintre evenimentele invizibile, sub-

[6] Folosesc aceste termen în sensul pe care i-l dă un specialist în neuroștiinţe, Antonio Damasio, când face distincţia între inteligenţă și minte. A se vedea Damasio 2024, 46-49.

moleculare, *recte* la nivel cuantic – esenţiale pentru explicarea materialului minţii (Ibidem, 61) și o prezenţă fizică vizibilă, aflată la îndemâna percepţiei și care generează senzaţii – experienţe mentale provocate de stările homeostatice primare (plăcerea) sau generate de emoţii (bucuria). Plăcerea de a explora materia cosmică, până la particulele ei elementare, și bucuria cunoașterii (posibile) sunt, la urma urmei, consecinţele acţiunii unor molecule asupra reţelelor neurale, proces pe care îl regăsim și în constituirea senzaţiilor erotice, înrădăcinate într-un sol mai profund decât acela al unui corp anatomic.

Intuiţia acestei similarităţi nu e condiţionată de un tip singular de senzaţie. Dimpotrivă, observăm că se prelungește și pe fundalul unei senzaţii opuse: neplăcerea produsă de lectură. Dacă analogia erotică fusese operată în câmpul evocării, starea din interiorul organismului, în timpul lecturii, e integrată în fluxul mental prin calificări și imagini orchestrate (aproape) în timp real. Diaristul mărturisește că nu înţelege cartea de „fizică povestită”, dar

> totuși o să citesc mai departe cartea asta eclectică, făcută din articole de toate felurile cu mostre de sapienţă populară și umor belferesc, fiindcă… mă rog, e ceva-n legătură cu femeia cuantică de care tocmai vorbeam. Quantum gravity. (Cărtărescu 2018, 310)

Pe de altă parte, între harta senzorială decelabilă în aceste notaţii de jurnal și harta imaginarului – așa cum e relevată de scriitor – se întrevede un continuum reflectat în conturul unui simbol. În decupajele de mai sus, femeia (cuantică) nu apare numai ca procedeu retoric, ci ca element figural[7] a cărui libertate de semnificare refuză constrângerea la restabilirea completă a unui singur sens. Dacă geometria cuantică, asociată teoriei corzilor, nu distinge între forme diferite (de pildă, un cerc cu raza R de un altul cu raza 1/R)[8], elementul figural la care ne referim nu deosebește variaţia razelor discursului (non)literar.

Sintetizând, la nivel discursiv realitatea (*id est* lectura cărţii de fizică menţionate în jurnal) este împinsă în umbră de o lume în care percepţia e detronată de senzaţie. Printr-o simetrie în oglindă, principiu potrivit căruia două forme diferite generează o fizică identică (cf. Greene 2015, 275) , notaţia diaristică asimilează dimensiunea ascunsă a cosmosului cu o „femeie cuantică”, care devine, totodată, centrul figural al unei imagini poetice reflectate, circular, de o configuraţie cosmică generatoare de senzaţii, adică de fenomene mentale primare care contribuie la crearea unui sine (cf. Damasio 2024, 35). Ilustrative sunt însemnările făcute în 26 noiembrie 2014:

> Îmi sparg capul mai mult ca oricând cu spaţiul-timp și conurile evenimentelor. Universul a fost creat dintr-odată, cu toate liniile lui, așa încât arată ca un bloc de gheaţă în care fiecare obiect e încremenit în destinul său. Nu poate exista – ca o consecinţă îndepărtată – liber-arbitru. Alunecăm în șanţurile predeterminare ale timpului și cauzalităţii fără cea mai mică posibilitate de deraiere. Dar toate acestea sunt the state of the art a fizicii de acum 60-70 de ani. E ca și când

[7] Înţeleg acest adjectiv substantivizat în sensul pe care i l-a conferit Jenny 1999, p. 10.
[8] Este exemplul oferit de Greene 2015, 274.

> mi-aș bate capul cu Ion Barbu, nu cu Dan Coman. N-am intrat încă în nebunia de Flipper și Disneyland a lumii cuantice subatomice, nici în gravitaţia cuantică, nici în forţele electro-slabe, nici în quasar, nici în stringuri, bucle, diagrame Feynman, universuri-copii, materie neagră și alte delicii. *Îmi lasă gura apă după ele*, după *poezia brută și densă* (s.n.) a acestor lușe imperii. (Cărtărescu 2018, 310).

Decriptarea materiei cosmice ca poezie răspunde (sau corespunde), așadar, unei *poetici* a universului diaristic cărtărescian, în cadrul căruia figurile de stil și concentrarea figurală sunt prezenţe recurente și sugerează un cod de lectură. În același timp, jurnalul expune o *poietică*, și anume semnele unui travaliu creator sau ale unui proces de alcătuire a creaţiei epice care prindea formă: romanul *Solenoid*.

În acest moment al analizei, amintim că fluturele (cu multiple ocurenţe în scrisul cărtărescian) apare și în studiile de fizică cuantică, mai ales în calitate de termen comparativ pentru spectrul de frecvenţe (cf. Rosemblum, Kuttner 2011, 92), cu caracterul său unic pentru fiecare element. Imprevizibil din perspectiva fizicii clasice, acesta poate fi anticipat prin regula cuantică emisă de Niels Bohr. Dar salturile cuantice care stăteau la temelia regulii lui Bohr au fost respinse de Schrödinger (fizicianul graţie căruia s-au pus bazele fizicii cuantice moderne), opunându-le o ecuaţie care descrie undele de materie.

Teoria cuantică a fost aplicată atât la studierea universului, cât și la investigarea minţii. Așa-numitele experimente cu fantă dublă îl preocupă pe diarist, chiar dacă nu le numește. La acest tip de experiment – care arată că observaţiile perturbă ceea ce trebuie măsurat și, mai mult decât atât, produc acel ceva (cf. Rosemblum, Kuttner 2011, 108) – se face referire într-o însemnare din 27 noiembrie 2014:

> Colapsul undei de probabilitate în momentul când observăm particulele. Dacă nu facem măsurătoarea, electronul este o undă de probabilităţi; cum măsurăm, devine corpuscul localizat. Când ‹‹conștiința›› atinge ‹‹materia›››. Aici ghilimelele sunte cele mai importante./ Schrödinger a susţinut – sau măcar a crezut – multă vreme că nu există în lume decât un singur electron, prezent peste tot în diferite stări cuantice […]./ Eu însumi sunt răspândit în univers ca undă de probabilitate, și faptul că sunt aici, acum, se datorează doar unei observaţii / măsurători a unei conștiinţe – a mea, a ta, sau poate a altcuiva… Când am fost observant, m-am concretizat asemenea câștigului la loterie: eram răspândit *ca bilete de joc la nenumăraţi jucători, dar când s-a retras numărul câștigător banii lor virtuali s-au concretizat în mine*. (s.n.) (Cărtărescu 2018, 311)

Revenim: experimentele de interferenţă sau cele cu fanţă dublă (sugerate de pasajul de mai sus) arată că un lucru fizic se poate afla în două locuri, simultan – stare pe care fizica cuantică o numește suprapunere. Dar diaristul interesat de enigmele fizicii cuantice nu se oprește la sintetizarea obiectivă a ondulaţiei ca probabilitate și a consecinţelor ei. Expunerea teoriei științifice

virează spre exprimarea eului textual, odată cu inserarea deicticelor pe care Bertrand Russell le-a numit „detalii egocentrice” (Sebeok 2002, 51) – „eu”, „a mea”. Cu alte cuvinte, un experiment incitant al fizicii cuantice este personalizat de către diarist și catalizează imaginarea unui subiect ficţional, sub forma unei comparaţii extinse. Semnele indexice anunţă trecerea de la discursul informativ – amprentat de sugestia unei operaţii evaluative de gândire („Aici ghilimelele sunt cele mai importante.”) – spre focalizarea eului.

Ajunși în această etapă a investigaţiei noastre, ne întrebăm dacă eul concentrat în notaţia de jurnal este eul empiric sau eul ficţional. Răspunsul variază în funcţie de perspectivă. Extrasă din rama ei, fraza finală indică prevalenţa eului ficţional, a cărui greutate modifică structura discursivă, transformând-o într-o autoficţiune. Citit însă prin lentila fizicii cuantice (care face obiectul notaţiei de jurnal), enunţul are în centru un singur eu – empiric, dar aflat într-o stare de suprapunere. E observator care colapsează o funcţie de undă și, în acelasi timp, e observat și colapsat într-o realitate anume.

Observăm că, în reflectarea acestei situaţii stranii (care reia, implicit, controversata problemă a pisicii lui Schrödinger), Mircea Cărtărescu nu apelează la un discurs explicativ. Preferă, în schimb, să recurgă la imagerie și la tropi, convertind notaţia diaristică într-un pseudo-jurnal aflat la intersecţia dintre relatare cotidiană și literatură. Cu alte cuvinte, impregnează textul cu fluid poetic – în sensul direcţionării lui spre un orizont literar care interferează cu realitatea subiectivă (percepţii și senzaţii personale) și cu realitatea fizică, obiectivă (incluzând suprapunerile ei cuantice). În termenii fizicii moderne, putem conchide că nu numai jurnalul ca obiect se supune ondulaţiei ca probabilitate, ci textul însuși devine o „cuantă”, din moment ce se află, în același timp, în afara și înăuntrul literaturii.

Dar ce este, pentru Mircea Cărtărescu, literatura? Bogdan Creţu concentrează răspunsul în câteva cuvinte: „literatura este pură inspiraţie, este revelaţie sau nu este nimic. Textele bune, executate fără iluminare, i se par false.”, iar „*Un om care scrie* e martorul acestui chin.” (Creţu 2018).

Se impune să ţinem cont de faptul că până și în pasajele care reclamă neputinţa de a scrie literatură (așa cum obișnuia să o facă), diaristul invocă teoria cuantică, pentru a se lăsa mai apoi în voia senzaţiilor și a imaginarului care aduc în prim-plan, pentru o vreme, un eu ficţional animat de angrenajul neural al eului empiric. Dacă neuroștiinţele explică modul în care corpul și sistemul nervos continua să fie parteneri interactivi, fără a se mulţumi cu o relaţie configurată pe structura model-ilustraţie, diaristul sugerează aceeași origine a imaginii – nici pur neurală, nici pur corporală – prin recursul la caracterul figural al materiei, a cărui mișcare internă e inepuizabilă.

> Undă sau neundă, unde sau niciunde, mi-e greu să mai spun ceva despre mine. Stau la masa de scris, dar nu scriu. Nu mai simt c-aș putea să scriu în singurul fel în care se poate: spunând altceva și altfel. Mi-am stors toată substanţa, mi-am tatuat toată pielea. Am așteptat să se reumple craniul meu trepanat cu balta de aur lichid care fusese odată acolo, atât de greu încât intram în pământ până la glezne. Nu s-a mai umplut. Acum am descarcerat dintre oasele lui fluturele sfenoid și-l port prin aer

> printre degete, cum poartă un copil avioanele de jucărie. Înainte zbura singur. Acum îl plimb eu, făcând și un zgomot de motor din buze, doar-doar oi păcăli pe cineva. Dar nu mă pot păcăli pe mine, chiar de-aș reuși să-nșel toată lumea./ E iarnă frig și cenușiu afară. Mă-ntorc la mine ca fiul risipitor, rătăcitor, uituc. Trebuie să mă primesc, e umilitor și pentru mine, și pentru el, dar e singura șansă. Mângâi pisica, șofez pe drumuri ceţoase, visez la *structura materiei* (s.n.). Sunt eu, M.C., același de la 17 ani. Nimic nu mi-a schimbat (*jai guru deva om*) lumea. (Cărtăescu 2018, 312-313).

În raport cu registrul variat al imaginilor precedente (organice, corporale, senzoriale, simbolice, intertextuale, obiectuale ș.a.), *materia* își descarcă necontenit potenţialul de ambiguitate, refuzând să fie închisă cu o cheie de lectură finală. Pe urmele lui Paul de Man, susţinem că e mai mult decât o metaforă, pentru că atinge o superpoziţie figurală suplimentară și devine o alegorie a imposibilităţii de a citi (cu „a citi" devenit el însuși metaforă)[9], din moment ce structura materiei poate fi visată, dar se sustrage, cu îndărătnicie, înţelegerii.

Prin comutarea mișcării interne a figuralului în textul diaristic, căruia i se injectează un fluid poetic, Mircea Cărtărescu devine un cartograf care fixează repere pe harta imaginarului său - în timp ce explorează teritoriile sinelui, sondează spaţiile universului și, totodată, își ghidează cititorul prin labirintul minţii și creaţiei sale, fără să îi arate ieșirea[10].

În fine, ultima etapă a acestei investigaţii virează spre *Solenoid*, roman care „se cristalizează într-o artă poetică, o estetică a existenţei, dar şi o uşă reală spre *dincolo*"[11] sau document existențialist-metafizic al condiţiei umane, după cum apare în lectura Ruxandrei Cesereanu și a lui Bogdan Creţu[12].

Așa cum am anticipat, voi avea în vedere identificarea zonelor de suprapunere dintre cartografia senzorial-imaginală a cosmosului din *Jurnal* și harta imaginarului din *Solenoid*. Dat fiind că explicaţiile din sfera biologiei și chimiei minţii sunt aceleași, mă opresc (deocamdată) la enumerarea câmpurilor de intersecţie ale căror borne sunt constituite de elemente figurale: materia, undele, creierul, ochii și fluturele.

Enunţată de teoria cuantică și semnalată de notaţiile diaristice, ambiguitatea materiei prevalează în imageria din *Solenoid*, romanul a cărui poietică se distinge în *Jurnal. Un om care scrie*. Concis, se poate sintetiza că viziunile dau de furcă minţii, fiindcă, la fel ca în fizica cuantică, probabilitatea a ceea ce observăm depinde de cum ne uităm. Sau, altfel spus, conţinutul imaginilor este dat de cel care le privește.

Când își studiază creierul, naratorul descoperă un teritoriu întins și incandescent care, deși îi aparţine, nu poate fi stăpânit în vastitatea peisajului său. Doza de enigmatic e întărită printr-o

[9] Paul de Man vorbește despre "allegories of the impossibility of reading-a sentence in which the genitive "of' has itself to be "read" as a metaphor." (Man 1979, 205)
[10] Despre scriitorul-cartograf, pentru care scrisul devine și prezentare, scrie Turchi 2007, 12, *passim*.
[11] „Filonul oniric face implozie, este cotropitor, copleşitor şi de o frumuseţe când terorizantă când gingaşă şi mângâietoare." (Pârvulescu 2015)
[12] A se vedea Cesereanu 2022, 184-205 și Creţu 2016.

analogie cosmică (creier-lună), integrată în cartografierea unor lumi interioare atât de vaste încât, deși intime, se revarsă în afara limitelor interiorităţii. Condiţia care stă la temelia ondulaţiei ca probabilitate din fizica cuantică, *recte* „depinde de cum ne uităm", e similară prevalenţei privirii în *Solenoid* – percepţie care poate (sau nu) să deschidă calea minţii conștiente, prin adăugarea unor imagini mentale care înglobează o referinţă concretă și simţită la posesorul minţii respective. Contrastul dintre conţinutul imaginilor care fac posibilă conștiinţa e sugerat în finalul unei secvenţe unde neputinţa de a scrie, mărturistă în jurnal, a fost convertită în convenţie autobiografică:

> Faptul că nu am ajuns scriitor, faptul că nu sunt nimic […] îmi dă o șansă unică, sau poate că șansa tuturor celor singuri și uitaţi: cea de a explora vestigiile propriei mele minţi așa cum îmi apar ele în șirul nesfârșit de seri în care […] creierul îmi răsare asemenea lunii și arde din ce în ce mai tare. Văd atunci pe suprafaţa lui palate și lumi ascunse, ce nu se arată niciodată celor ce aleargă în labirint, obsedaţi de bucăţica lor de brânză, […] convinși că asta-i tot ce li s-a sortit în lume și că dincolo de pereţii albi și curbi nu mai este nimic. (Cărtărescu 2015, 95)

Cum între un corp în care au loc schimbări (mai mult sau mai puţin dramatice) și reprezentările perceptuale[13] ale acestor schimbări există o interacţiune continuă, e firesc ca alterări petrecute în corp să determine modificări ale imaginilor. Însă aceste prefaceri, studiate astăzi de neuroștiinţe, îl preocupă de narator din pespectiva accesului (vizionar) la un șir de lumi „cu neputinţă de dezvăluit" (Cărtărescu 2015, 370) – pentru că, fiind în afara percepţiilor din lumea înconjurătoare, care generează imagini hibride în mintea noastră (prin relaţionarea cu lumea din interiorul nostru), nu pot fi supuse logicii comune de comunicare.

Când, în *Solenoid*, privește desenele lui Nicolae Minovici, care înfăţișau viziunile din timpul asfixiilor sale controlate (*id est* „imagini din pragul morţii"), naratorul descrie apariţia unei lumi fantastice, perfide[14], ca efect al agresiunii asupra centrilor cerebrali, printr-o revărsare a producţiei de imagini în care terestrul interferează cu cosmicul, concretul cu abstractul, corporalul cu metafizicul și simbolicul cu știinţa:

> temple de marmură și fildeș în care sălășluiau zeii unei alte realităţi. Ei induceau visele nocturne, ei generau, cu feţele lor de Criști și trompele lor de elefant și braţele lor de Krishna distrugători și buzele lor de prostituate, hipercuburile și supersferele și labirinturile cvadridimensionale ale unei lumi ce-și găsea acolo, în vastul și barbarul imperiu al structurilor cerebrale, punctul de inserţie, portalul prin care halucinaţiile, viziunile, trăirile în afara pielii trupului nostru și-a pielii ce-nvelește

[13] Acestea sunt un proces hibrid, aparţinând simultan corpului și minţii. A se vedea Damasio 2024, 130, *passim*.

[14] Două tipuri de fantastic existente în *Solenoid* identifică Bogdan-Alexandru Stănescu: cel „asumat, evident, de construcție (Bosch, Arcimboldo) și cel neliniștitor, purtător de nefiresc, latent, insidios (tratatele de medicină ilustrate, textele alchimice ilustrate)". (Stănescu, 2016)

constelaţiile difuzau în realitate. Aceste portaluri erau ţinta tuturor căutătorilor lumii … (Cărtărescu 2015, 369-370)

Proiectare *poetică* a unui conţinut mental extins, care a arhivat cu lăcomie percepţii, senzaţii și informaţii, acest diluviu imagistic cartografiază un univers din care determinismul și tiparele au fost evacuate, pentru a lăsa loc intersecţiilor și unei topografii enigmatice (propuse și de teoria cuantică): întâlnirea dintre fizică și conștiință.

Pe parcursul acestei întâlniri care reverberează de-a lungul naraţiunii din *Solenoid*, identificăm ocurenţa elementelor figurale care apăreau în jurnal. Ne oprim, pentru moment, la păpușa africană din *Un om care scrie*, unde un simulacru era inserat ca termen al comparaţiei[15], pentru a amplifica starea unei minţi conștiente pe care nu o mai produce întreaga gamă de mecanisme implicate în construcţia ei, de vreme ce abilitatea de a detecta lumea exterioară este afectată. Totuși, alterarea mecanismelor detecţiei exterioare nu slăbește conștiința, fiindcă e compensată de adâncirea procesului de sondare a dispozitivului interiorităţii. Acesta pornește de la hărţile mentale arhivate potrivit (re)cunoașterii unor imagini, dar le și rescrie – încercând să descifreze fragmentele unei lumi / unor lumi de neînţeles și să trasforme existenţa într-un parcurs tolerabil.

Mai departe: în *Solenoid*, regăsim imaginea unui idol feminin, care a prins formă de statuie „neagră ca antracitul” și „privea înainte ca o împărătească, ca o zeiţă pe care n-o pot atinge ororile vieţuirii-n această lume” (Cărtărescu 2015, 390). Chiar dacă, de această dată, privirea nu mai este dată peste cap, ca în cazul păpușii din *Jurnal*, nici această imagine nu evită să sugereze, prin comparaţia explicită, prezenţa simultană în lumea fizică și în afara ei.

Doar Virgil (unul dintre personaje) înfruntă măreţia copleșitoare a statuii și o face prin recursul la una dintre figurile centrale ale scrisului cărtărescian: creierul – cel care intuiește, în imaginar, chipurile nevăzute ale realităţii.

> Aduc în faţa ta creierul meu, cel mai paradoxal obiect din univers, căci el cuprinde universul acesta și celelalte 10^{500} de universuri ce conlucrează unele cu altele în corpul fiinţei în care trăim. […] Aș vrea să-mi pot desface oasele ţestei ca să-l poti zări cum zace acolo, moale și greu, pe aripile de fluture, multicolore, ale osului sfenoid. Aduc în faţa ta această hiperarhitectură moale, această moluscă dumnezeiască. Doar prin acest frontal se vede strălucirea de pe partea cealaltă-a realităţii. [...] Primește ofranda creierului meu, perla unică și splendidă din cochilia lumii. (Cărtăescu 2015, 393)

[15] Iată o însemnare din 2 decembrie: „Nu sunt atent la realitate. Ochii mei, în realitate, nu sunt reali, de vreme ce nu văd. Nu mai sunt atent nici la ce spun. Limbajul meu se sfârtecă-n spaţiul ăla umed și cărnos unde sunt limba și dinţii mei. Puţin mai răzbate-n afară. […] Dormitez, nu mai sunt atent la lume sau la mine. Îmi contemplu senzaţia de bine, de liniște, de răcoare psihologică în camera-ncălzită din mijlocul iernii. […] Ochii mei sunt iar daţi peste cap, ca *ai păpușilor africane* (s.n.), și-mi privesc direct în creier. Nimic altceva nu-mi reţine măcar o privire. În lumea cea comună a trăi e un pericol. Totul e smudged, întins ca un ruj pe o oglindă.” (Cărtărescu 2018, 313)

Pe lângă convergenţele tematice cu unele însemnări de jurnal, recunoaștem simetria pe palierul imageriei desfășurate în jurul fluturelui: „fluturele sfenoid” din notaţiile diaristice revine în roman ca „aripile de fluture, multicolore, ale osului sfenoid”. Sunt doar câteva exemple dintre multe altele ce compun ţesătura comună *Jurnalului* și *Solenoidului* și care ne fac să citim cele două texte ca disecţii constant (auto)aplicate, pe un fundal discursiv diferit.

Predilecţia pentru explorarea realităţilor mentale (ale conștiinţei) și fizice (incluzând creierul, poate aflat într-o stare cuantică de suprapunere), cu proceduri și cu un instrumentar pe care jurnalul și romanul le împart câteodată, face ca textele stabilească o reţea de interferenţe și să apară ca hibridări între configuraţii variabile de confesiune, rememorare, imaginar, figuralitate și fenomenologie a *materiei* – cosmice, cerebrale, textuale.

Referințe bibliografice

Cărtărescu, Mircea. 2015. *Solenoid*. București: Editura Humanitas.

Cătărescu, Mircea. 2018. *Un om care scrie. Jurnal/ 2011-2017*. București: Editura Humanitas.

Cesereanu, Ruxandra. 2022. *De la Orbitor la Solenoid. Hărţi craniene în romanele lui Mircea Cărtărescu*. In Idem, *Lumi de ficţiune, lumi de realitate*. București: Tracus Arte, p. 184-205.

Creţu, Bogdan. 2016. *Literatura ca discurs autorevelat*, in „Observator cultural”, nr. 810, https://www.observatorcultural.ro/articol/literatura-ca-discurs-autorevelat-i/, ultima accesare, 21 martie 2024

Creţu, Bogdan. 2018. *A fi sau a nu fi în literatură*, in „Observator cultural”, nr. 923, https://www.observatorcultural.ro/articol/a-fi-sau-a-nu-fi-in-literatura/, ultima accesare, 21 martie 2024

Cristea-Enache, Daniel. 2020. *O jale*, in „România literară”, nr. 4.

Damasio, Antonio. 2024. *Simţire și cunoaștere. Cum să generezi minţi conștiente*. Traducere din engleză de Alexandru Babeș. București: Editura Humanitas.

Damrosch, David. 2006. *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*. In *Comparative Literature in an Age of Globalization* (ed. Haun Saussy). Baltimore: John Hopkins University Press.

Greene, Brian. 2015. *Universul elegant. Supercorzi, dimensiuni ascunse și căutarea teoriei ultime*. Traducere din engleză de Dragoș Anghel și Anamirela-Paula Anghel. București: Editura Humanitas.

Jenny, Laurent. 1999. *Rostirea singulară*. Traducere și postfaţă de Ioana Bot. București: Editura Univers.

Man, Paul de. 1975. *Allegories of Reading*. *Figural Language in Rousseau, Nietzsche, RiIke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press,

Mavrodin, Irina. 1982. *Poietică și poetică*. București: Editura Univers.

Mironescu, Doris, 2018. *Mircea Cărtărescu și adevărul jurnalului*, in „Dilema veche”, nr. 755, https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/mircea-cartarescu-si-adevarul-jurnalului-625234.html.

Pârvulescu, Ioana. 2015. *Solenoid. Ţipătul vieţii*, in LaPunkt, https://www.lapunkt.ro/2015/12/solenoid-tipatul-vietii/, ultima accesare, 23 martie 2024.

Popescu, Ana-Maria. 2005. *Un jurnal bogat, dar fără miză*, in „Observator cultural”, nr. 277, https://www.observatorcultural.ro/articol/un-jurnal-bogat-dar-fara-miza-2/

Rosemblum, B., Kuttner, F. 2011. *Enigma cuantică*. Traducere de Laura Cristiana. București: Editura Prestige.

Sebeok, Thomas A. 2002. *Semnele: o introducere în semiotică*. Traducere de Sorin Mărculescu. București: Editura Humanitas.

Stănescu, Bogdan-Alexandru. 2016. *Christ în mundus subterraneus*, in „Observator cultural”, nr. 810.

Turchi, Peter. 2007. *Maps of the Imagination*. Trinity University Press.

Wunenburger, Jean-Jacques. 1998. *Viaţa imaginilor*. Cluj: Editura Cartimpex.

DESCHIDERI POSTUMANE ÎN ROMANELE LUI MATEI VIŞNIEC

Ioana BRUDAȘCA
(Școala Doctorală de Științe Umaniste, Universitatea de Vest)
ioana.hora86@e-uvt.ro

Abstract
This study is focused on Matei Vișniec's novels, approached from a posthuman point of view. It aims at showing how posthuman identity crumbles and leads to inhuman deeds. The dissolution and reconfiguration of identity are not only central themes in posthuman philosophy, but crown a decentralized anthropocentric model. Identity is not only reset during life, but also in the process of passing away. On another note, death builds a discourse about the becoming and transformation of the corporeal dimension into something much more ineffable, but still perceptible, a way of re-establishing the connection with the entire cosmos.
Our exercise of identification and interpretation shows that the interaction between the human and the non-human is a constant of Matei Vișniec's novels, and the openness to posthumanism is one of the many facets that the narrative text conveys.
Keywords: posthumanism, hybridization, fragmentation, non-human, identity.

Rezumat
Articolul se concentrează asupra prozei lui Matei Vișniec, pe care o abordează din perspectivă postumană. Vom arăta că fărâmițarea identitară postumană conduce spre practici inumane. Disoluția și reconfigurarea identitară nu sunt doar teme centrale în filosofia postumană, ci încununează un model antropocentric descentrat. Identitatea nu este resetată doar în timpul vieții, ci și în procesul de trecere în neființă. Moartea nu aduce sfârșitul personajelor: ea construiește un discurs despre devenirea și prefacerea dimensiunii corporale în ceva mult mai inefabil, dar perceptibil încă, un mod de restabilire a legăturii cu întregul cosmos. Exercițiul nostru de identificare și interpretare arată că interacțiunea dintre uman și non-uman este o constantă a prozei lui Matei Vișniec, iar deschiderea spre postumanism este doar una dintre multiplele fațete pe care textul narativ le vehiculează.
Cuvinte-cheie: postumanism, hibridare, fragmentare, non-uman, identitate.

Afect, corporalitate, dispozitive. Hibridări postumane în proza vișnieciană

Ca perspectivă filosofică și culturală emergentă, postumanismul interoghează însăși ideea centrală a umanismului, aceea că omul se află în centrul universului și este o specie privilegiată. Postumanismul explorează, în schimb, relațiile complexe dintre oameni, animale, mașini și mediu și consideră inerentă ierarhizarea între diferitele specii. Provocarea pe care o lansează postumanismul, și anume împărțirea planetei cu subiecții non-umani, are drept punct de plecare atitudinile noastre etice față de animalele non-umane, „adică vorbesc despre cum corporalitatea noastră comună, mortalitatea și finitudinea ne fac să fim cum ar spune Diamond, «creaturi semene» [fellow creatures] în moduri care subsumează indicatorii mai tradiționali ai perspectivei etice, precum și

capacitatea de a raționa, abilitatea de a intra în relații contractuale sau de a avea comportamente similare." (Wolfe 2008, 82).

În ceea ce privește rolul dispozitivelor în conturarea unei ontologii postumane, sintetizăm ideile vehiculate de Karen Barad în eseul *Performativitatea postumană. Către o înțelegere a modului în care materia ajunge să conteze*. În primul rând, materia este definită prin finitudinea existenței sale. Autoarea propune o „abordare postumanistă materialistă a performativității care interoghează poziția materialității ca dat sau numai ca efect al agentivității umane" (Barad 2003, 158). În acest sens, prin coagularea dispozitivelor tehnologice care pun în evidență anumite fenomene naturale; aparatele nu sunt doar aranjamente statice în lume, aparatele sunt „*(re)configurări dinamice ale lumii*" (Barad 2003, 148). Extrapolând această concepție la lumea romanescă, dispozitivele tehnologice constituie instrumente diegetice ale lumii narative, iar fundalul hibridării reprezintă doar o ramă arhitecturală pentru manifestarea practicilor cunoașterii:

> Practicile cunoaşterii şi fiinţei nu sunt izolabile, ci se implică reciproc. Noi nu obţinem cunoaştere fiind în afara lumii; cunoaştem pentru că „noi" suntem ai lumii. Suntem o parte a lumii în devenirea sa diferenţiată. Separarea epistemologiei de ontologie este reverberarea unei metafizici care îşi asumă diferenţa inerentă dintre uman şi nonuman, subiect şi obiect, minte şi corp, materie şi discurs. Ontoepistemologia – studiul practicilor cunoaşterii în fiinţă – este, probabil, o cale mai bună de a gândi tipurile de înţelegere necesare pentru a ne putea da seama cum anume contează/se materializează interacţiunile particulare. (Wolfe 2008, 160).

În continuare, vom urmări modul în care afectele, corporalitatea și dispozitivele completează imaginarul postuman în proza lui Matei Vișniec. Vom identifica, de asemenea, valențele hibridării în construirea materialului diegetic.

Deși scris într-o perioadă în care filosofia post-uman-istă abia începea să se coaguleze, romanul *Cafeneaua Pas-Parol*, are totuși câteva puncte care pot orienta interpretarea înspre această direcție, și ne referim aici la sondarea psihologică a emoțiilor și a universului interior al personajelor. Așa cum am arătat și în alte secțiuni ale cercetării noastre, exacerbarea fondului afectiv, explorarea dimensiunii psihice și dinamitarea fricilor, transformă romanul într-un spațiu de reflecție și devine o reflectare a unui segment temporal impropriu împlinirii destinelor personajelor. Lupta asiduă dintre domnul Hamburda și capul său, pe fondul unei stări de nervozitate continuă este, de fapt, expresia unui dialog halucinant în care confuzia verbală nu este decât rezultatul dualității intrinseci. Tot un antagonism intern se observă și la Mihail Iorca: trăiește cu senzația profundă a mortului de alături. Pictorul Epaminonda Bucevschi este un alt personaj condus de afecte, acțiunile sale redate în paginile de jurnal și imposibilitatea de a-și manifesta artistic vocația trădează o personalitate derutată, schizoidă, rezultat a unei exacerbări emoționale și a proliferării angoaselor sufletești.

În aceeași categorie se plasează și domnul K., din romanul eponim. Personajul este supus unui proces ontologic în care detenția și libertatea se constituie ca doi poli opuși a unui ax

existențial din care Kosef J. a fost expulzat. Interiorizarea noi stări este imposibil de fixat, personajul este expresia derutei și a confuziei totale. Dacă postumanismul raportează libertatea în relația cu subiecții non-umani sau/și tehnologia, romanul scris de Matei Vișniec explorează relația dintre uman și sistem.

Viziunea Marthei Nussbaum despre „animalul politic" (Nussbaum 2006, 87) respinge ideea contractualistă a libertății și îmbrățișează în schimb teoria că „întruparea și finitudinea creaturilor care aparțin oricăror specii" (Wolfe 2008, 85) transgresează concepția despre persoană ca „liberă, egală și independentă" (Nussbaum 2006, 87). Astfel, eliberarea domnului K. nu este suficientă pentru a restaura libertatea ființei, iar absența hranei, a hainelor și mai apoi a spațiului de dormit, reprezintă concentric, trepte ale degradării statului de membru al sistemului, dublate de incapacitatea de a adera la o altă formă de comunitate, fapt confirmat în finalul romanul de întoarcerea în celula cu numărul 50: „Da, mai există umanitate pe lume, speranța era posibilă." (Vișniec 2010, 278).

Romanul *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* sondează, la rândul lui, așa cum se subliniază încă din titlu, starea de maladie generată de o emoție viscerală, precum panica, efectele sale asupra personajelor și susține construirea acelei zone aflată la intersecția realității cu ficțiunea. Dacă Kosef J. era expulzat dintr-un sistem carceral, aici personajele sunt eliberate din universul ficțional și integrate într-o matrice a interstițiului. Prin autoficțiune, evenimente reale devin pilonii construcției romanești, în timp ce personajele par să coboare în lumea reală, ori tocmai reiterarea acestui dublu sens dizolvă reperele între cele două lumi și instituie un dans al afectelor: „inima lui François începu să bată cu putere, într-un regim de panică", „François fu paralizat de o primă certitudine", „Neliniștea sa deveni de data asta viscerală" (Vișniec 2010, 41-42). Personajul-martor la distrugerea bunurilor personale iese din starea de inerție doar când simte că spațiul intimității reprezentat de jurnal este devoalat, trezind în el o reacție de protest.

De la revolta generată de panică în *Sindromul...*, romanul *Dezordinea preventivă* atrage atenția, în mod distopic, asupra unei societăți care și-a pierdut umanitatea. Aici, corporalitatea, prin ghemul de șobolani, se manifestă ca multiplicare exponențială, în timp ce mașinăria mediatică devine un dispozitiv menit să alimenteze și să controleze umanul. În termeni filosofici, personajul colectiv (șobolanii) ar putea fi considerat, dint-un anumit punct de vedere, ca egal al oamenilor, înzestrat cu limbaj și rațiune:

> Noi, șobolanii, ca specie dotată cu rațiune, dorim să intrăm în comunicare cu omul. Noi îl însoțim pe om de foarte multă vreme, încă din epoca numită preistorie. În acel moment, de altfel, speciile noastre s-au separat apucînd pe drumuri diferite, chiar divergente. Omul a evoluat în spiritul individualismului absolut, în sensul că fiecare individ hominid s-a dotat cu propriul său creier. Noi, șobolanii, am ales o altă cale sugerată de natură, mai precis cea a creierului unic pentru toată specia. [...] Un creier unic și comun întregii specii este expresia însăși a raționalității.[1] (Vișniec 2011, 236).

[1] În citate, păstrăm grafia cu *î* a scriitorului.

Acest creier unic reprezintă o metaforă pentru comunism. Sau, la fel de bine, se identifică cu o parabolă a infernului (Ambruș 2015, 6), iar pactul pe care omul îl stabilește cu rasa animalieră semnifică, în esență un pact cu Diavolul. Omul, este văzut ca veriga slabă, incapabil să restaureze ordinea, pregatit mai degrabă de compromisuri, decât să își asume rolul de stăpân al tuturor speciilor, așa cum a fost instaurat de divinitate.

Remarcăm că Vișniec creionează în romanul *Negustorul de începuturi de roman* o nouă paradigmă asupra relațiilor dintre uman și non-uman. Personajul mort de trei ani care împarte spațiul locuinței cu alte ființe este un caz particular al metafizicii postumane. Cadavrul mumificat devine un martor la cucerirea și colonizarea spațiului uman de către păsări:

> În cei trei ani de cînd zac în această bucătărie am fost vizitat de cel puțin douăzeci de specii de păsări. Ciudat este faptul că porumbeii s-au declarat de la bun început stăpîni pe locuința mea și i-au triat cu grijă întotdeauna pe ceilalți vizitatori. Ciorile și corbii, de exemplu, n-au fost lăsați să intre. În schimb au primit această permisiune specială vrăbiile [...], cîteva rîndunici, cîteva gaițe, grauri și coțofene, precum și cîțiva cuci și mierle (Vișniec 2013, 145).

Lista viețuitoarelor este completată de sticleți și pitpalaci, albatroși, bufniță și chiar lilieci. Dincolo de acapararea spațiului de către porumbei, remarcăm însă faptul că narațiunea este în continuare scrisă de acest personaj-narator mort care are capacitatea de a intra în contact și cu alți citadini decedați, dați uitării. Indiferența societății fată de om este explicată de naratorul-personaj prin caracterul său introvertit, lipsa de comunicare cu membrii familiei, cu vecinii și absența unor relații umane semnificative.

Totodată, identificăm fluidizarea granițelor dintre viață și moarte, simultan cu abordarea postumană ce propune o viziune incluzivă a diversității umane și non-umane și promovează deschiderea spre incertitudine și transgresare. În pofida caracterului apocaliptic, piesa de *puzzle* reprezentată de fragmentul analizat, mai exact ceasul oprit la 6 și 37 de minute, conduce lectura spre un alt spațiu textual, în care personajul X observă într-un oraș pustiu că toate orologiile publice s-au blocat la ora 6 și 37 de minute.

O perspectivă inedită asupra corporalității este vehiculată în romanul *Iubirile...*, unde personaje precum Animalul care seamănă perfect cu omul, câinele Clever, pisica Zerbinetta, sora geamănă a Matildei, Eléonore, moartă la naștere, ființa vagă, PoetH007, completează harta multi-versului romanesc oferind ficțiunii o relatare complexă și completă cu accente postumane. Viziunea marginalilor este întregită în acest roman prin creionarea unei reprezentări pluri-dimensionale.

Astfel, Animalul care seamănă perfect cu omul devine un exponent al memoriei umane, un martor al evoluției istorice, dar și al degradării umanității:

> Ce se întâmplase cu ființa numită om ca să înceapă să surzească în așa hal încât să fie nevoit să-și inventeze *prelungitoare de urechi*, cîrje auditive, mii și mii

de proteze și de *extensii* auriculare? Omul se scufunda însă și în muțenie întrucît *acum* vorbea tot timpul. Dominați de un fel de spaimă de vid, oamenii perorau continuu, pronunțau zilnic mii și mii de cuvinte, își vorbeau continuu la telefon sau prin alte diverse ecrane interpuse, se interconectau pentru a-și spune milioane și milioane de lucruri inutile (Vișniec 2018, 277).

Sau, într-o altă formulare sugestivă, „omul își pierduse, în ultima mie de ani, o mulțime de intuiții, printre altele cea legată de semnificația cuvântului rațiune" (Vișniec 2018, 277).

Din punctul de vedere al psihanalizei jungiene, acest personaj simbolizează inconștientul colectiv al omenirii, de aici rezultând și percepția dereglată pe care o are asupra timpului. Subliniem faptul că hibridarea se manifestă pe mai multe paliere ale scriiturii și că melanjul discursiv are repercusiuni asupra celorlalte niveluri de analiză. Faptul că proza vișnieciană este în primul rând construcție se reflectă și în perspectiva multiplicată prin care abordează aspecte ale realității și ficțiunii deopotrivă.

Faptul că animale dialoghează cu celelalte personaje nu reprezintă doar semnalmente ale literaturii fantastice, ci completează, discursiv, joncțiunea pe care Vișniec o realizează între diferitele curente de gândire. Astfel, în dialogul dintre Nicolas Bonzom și pisica Zerbinetta, de exemplu, firescul comunicării este presărat în final de o urmă de îndoială, „În creierul său se aprinseră mai multe beculețe roșii, tot atîtea semnale de alarmă de fapt. «Poate halucinez din cauza căldurii?», se întrebă el." (Vișniec 2018, 465), iar acest amănunt transformă textul într-un mecanism a cărui disponibilitate și deschidere la interpretare sunt continuu proliferate. O situație similară este întâlnită în cazul câinelui Clever care, deși nu vorbește în mod articulat, reușește să întrețină conversații conștiente cu stăpânii săi fie prin mijlocirea privirii, („ – Cînd un cîine caută privirile unui om înseamnă că îi transmite ceva. Vă amintiți ce v-a transmis atunci Clever? – Da... Cred că mi-a spus... «hai să mergem acasă»." (Vișniec 2018, 230), fie prin transmiterea unei unde energetice („Clever intra de fapt în rezonanță cu emoția resimțită de ea, de Matilde" (Vișniec, 2018, 322), transformând corpurile celor doi pensionari în canale de propagare a unor mesaje.

Interconectivitatea ființelor umane trasează contextul unei viziuni mai largi pe care postumanul o vehiculează prin reevaluarea și reconsiderarea relațiilor umane. Cazul celor două surori gemene despărțite la naștere de moartea celei de-a doua este emblematică în acest sens. Matilde se naște vie, în timp ce sora ei Eléonore, „ a refuzat aerul și lumina, și s-a închis în sine" (Vișniec 2018, 342), dar, care a rămas prezentă în viața surorii sale: „Nu știu de la care vîrstă am început în mod sistematic să-ți rezerv un loc *permanent* lângă mine." (Vișniec 2018, 338). Legătura dintre cele două transcende moartea:

> Dar te vedeam eu, oare? Nu știu. Nici astăzi nu știu ce *vedeam* de fapt. Mai mult te simțeam, erai acolo, lîngă mine, tot timpul, îmi asigurai un fel de echilibru ca și cum ne-am fi dat într-un balansoar, dintre care una invizibilă, dar eu îți simțeam greutatea, energia, căldura. Aveam nevoie una de alta, erai o oglindă a mea... Și de altfel, cînd mă uitam în oglindă, nu mă vedem niciodată pe mine, te vedeam pe tine. (Vișniec 2018, 339).

și conduce la o suprapunere identitară, Matilde și Eléonore oglindindu-se într-un singur trup. Aceeași simptomatologie se remarcă și în cazul celeilalte perechi de gemene prezente în roman, Emma și Emily, al căror discurs este obținut dintr-o îngemănare de cuvinte:

– Uneori vorbim în același timp...
– Alteori ne completăm una...
– Pe alta...
– Pentru că suntem gemene...
– Uneori una dintre noi începe o frază...
– Și o termină cealaltă...
– Ceea ce ne face...
– Să pufnim în râs...
– Deseori ne întrebăm..
–Dacă nu cumva avem un singur cap... (Vișniec 2018, 212),

dublată de o continuă confuzie a fratelui lor care nu le deosebește din punct de vedere fizic.

O întâlnire revelatoare are loc în fața Sălii Tomasi. Aici Animalul care seamănă perfect cu omul și *bătrînica vagă* care se numește de fapt Eléonore, resimt emoția care se transmite din cursul de teatru susținut de Christophe, cei doi „receptau în același timp și aproape cu egală intensitate acele iradieri vitale." (Vișniec, 2018, 346). Aspectul corporal al personajului intitulat la început ființa vagă, apoi, bătrînica vagă, iar în final Eléonore, subliniază inefabilul unui astfel de trup, la fel cum personajul Animalul care seamănă perfect cu omul se poziționează între uman și non-uman, fiind deopotrivă, din punct de vedere denominativ, animal și om, până la asemănarea totală între cele două entități.

Personajele animaliere aparținând diferitelor regnuri comprimă segmente din realitate și au drept scop devorarea ființei umane. Șobolanii din *Dezordinea preventivă* nu au doar o funcție sanitară, ci reprezintă și o unitate de măsură a eticii și moralității umane, porumbeii din *Negustorul de începuturi de roman* nu ocupă doar spațiul de locuit al acelui mort (generic numit Guță), ci alterează sensul universului ficțional prin ciugulirea tastaturii și transformarea textului într-o proliferare a dezordinii și fragmentarismului.

Prezența animalelor în textele lui Matei Vișniec se metamorfozează în construirea unei lumi mitologice proprii care devine expresia unei vocații totemice. Prezența calului constituie pentru personajul I.V.S., din romanul *Un secol de ceață*, un simbol al proprietății și al identității, dar, totodată „mai reprezintă ceva, și anume legătura țăranului cu pământul. Calul este, într-un fel, o verigă vie între țăran și pământ." (Vișniec, 2021, 42). În același roman, doctorul Hubert Mirwald propune o tipologie a oamenilor folosind denominațiuni animale atât pentru comisia de evaluare venită de la București (boul, calul, broasca, șarpele), cât și pentru colegii săi („*un scorpion, un elefant, o capră, un leu, un curcan, o veveriță, un hipopotam, un buldog, o știucă*... Oameni ca toți oamenii. Dar în acel moment toți se metamorfozaseră și deveniseră iepurași." (Vișniec 2021, 165).

Disoluție și reconfigurare identitară

Postumanismul privilegiază ca tema centrală în ontologia sa tocmai disoluția și reconfigurarea identității, oferind perspective alternative asupra conceptelor tradiționale de sine și identitate. Argumentele pe care gândirea postumană le vehiculează în favoarea unei identități fluide și multiple își au originea în interacțiunile complexe pe care omul le are cu mediul, cu semenii săi, dar și cu noile tehnologii. Date factoriale precum genul, rasa, clasa socială, abilitățile sociale nu sunt esențe fixe, ci constructe socio-culturale care pot suferi schimbări în funcție de timp și context.

Transgresarea limitelor biologice prin intermediul dispozitivelor tehnologice conduce la disoluția libertății individuale și atunci întrebarea care se ridică este dacă prin capacitatea de a ne modifica în mod fundamental corpul și mintea ne mai putem oare păstra intactă identitatea și libertatea *umană*. Răspunsul scriitorului Matei Vișniec adâncește din punct de vedere ontologic contradicțiile ființei umane și așază personajele la confluența diferitelor straturi identitare. Mai mult, se prefigurează o reconfigurare identitară a însuși statutului de narator.

Se poate observa că în romanul *Negustorul de începuturi de roman* asistăm la o tentativă de plagiere a vieții. Domnișoara Ri are acces prin intermediul patch-ului la întreaga viață a partenerului său, evenimentele trăite împreună, gesturile manifeste, emoțiile resimțite, însăși visele nespuse se dizolvă în cuvinte, atât existența personajelor cât și manifestările lor intime devin traductibile în semne lingvistice, iar co-autorul cărții *Patch Love* simte povara goliciunii sufletești: „Atunci am avut revelația finală, revelația supremă, care m-a făcut să tremur și am simțit cum pielea mi se face de găină: da, trăisem cu o nouă specie de vampir." (Vișniec, 2013, 266). Personajul de tip vampir este introdus de scriitor și în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, unde accede la un statut superior, și anume cel de vampir textual, accesând paginile scrise de Matei Vișniec hrănindu-se în mod direct cu acestea, dar intervine și în calitate de co-autor al romanului: „Savurați deci acest roman scris la patru mâini, primul roman din istoria literaturii la scrierea căruia au participat atît autorul, cît și *vampirul său textual*." (Vișniec 2018, 438).

Relația de imbricare pe care o implică scrierea unui roman de către doi autori denotă o structură etajată a construcției subiectului romanesc. Identitatea naratorului se validează prin lectură, doar că în cazul romanului lui Vișniec, lectorul devine autor de facto. Disiparea autorității naratorului este împachetată laolaltă cu investirea primului cititor (vampirul textul, în cazul de față) cu puteri diegetice. În felul acesta, scriitorul nu pierde puterea de stăpâni textul, ci o multiplică prin angrenarea potențialității diferenței dată de perspectivele naratorilor. Efectul obținut în cazul acesta este perpetuarea dihotomiei metaforice prezente în titlu și validarea experiențelor distincte ce decurg din binomul umbrelă-pantof.

Dacă tehnologia devine parte emergentă din viața și corpul omului, atunci co-dependența de tehnologie pentru a spori și dezvolta anumite capacități ne determină, în egală măsură, să fim dependenți de buna funcționare a acesteia, fapt ce ridică interogații cu privire la libertatea noastră de acțiune și control asupra propriei vieți. În acest sens, ne întrebăm dacă softul EASY TELLER, amintit în romanul *Negustorul...*, utilizat pentru a scrie opera literară ar trebui să fie declarat co-

autor sau chiar autor al acesteia[2], „Îmi permit, dat fiind că am colaborat deja atît de bine pentru demararea operei noastre comune, să-ți sugerez și utilizarea programului de scriere *Patch*" (Vișniec 2013, 243).

Acești senzori programați să capteze emoțiile și să le prefacă în cuvinte discern între anumite părți ale corpului și completează seimografic pulsiunile proprii celui ce îi poartă, oferind informații din diverse unghiuri ale vieții (tresăriri erotice, muzica respirației, deplasarea în spațiu văzută ca o formă de dans, activitatea nocturnă a creierului, inclusiv senzori pentru animalele de companie ale autorului potențial).

Dincolo de retorica acestui aspect, Vișniec se folosește de aceste instrumente tehnologice pentru a configura un spațiu al incertitudinii ficționale, pentru a construi imaginea unui creator de literatură care știe să mânuiască firele postumanului în anticiparea schimbărilor pe care noile tehnologii digitale le va opera și în domeniul științelor umaniste. Gradul de interferență al umanului cu tehnologia va stabili dacă asistăm nu la moartea autorului, ci la o reformatare a percepției pe care cititorii o au despre statutul scriitorului.

Disiparea identității se vădește în lipsa numele deținuților din *Domnul K. eliberat* sau, poate, mai potrivit spus, în neutralizarea trăsăturilor individualității acestor personaje și transpunerea lor în caracterul general al numărului sau al descrierii fizice „Primul i se păru prea bătrîn. Al doilea șchiopăta puțin. Al treilea părea atît de slab și de galben la față încît lui Kosef J. i se făcu milă. al patrulea avea o față îngrozitor de speriată." (Vișniec 2010, 101).

Un alt aspect al disoluției identitare este decelabil în numele generice pe care le poartă anumite personaje. Această caracteristică este prezentă în toate romanele vișnieciene și subliniază, dincolo de metoda diegetică de profilare a omului contemporan și de transpunere a lui ca personaj, substanța poetică a textului, o expresie poetică „ca emblemă a lumii și ca sigiliu al ființei" (Diaconu 2004). Precizăm că romanul *Cafeneaua Pas-Parol* are în distribuție un anume băiat de 16, 17 ani despre care naratorul afirmă că „nu avusese nici un rol deosebit [...]. Băiatul acela, cu toate aparițiile sale, era o eroare de-a mea. [...] De ce jonglam în felul acela cu nume, cu simboluri, cu întîlniri întîmplătoare? De ce, în cazul băiatului, exista atîta incertitudine? Cîte persoane reale se înghesuiau sub aceeași piele?" (Vișniec 2014, 321) .

Succesiunea interogațiilor retorice relevă în ce măsură mecanismul diegetic al textului se transformă într-un joc textual, iar generalizarea numelui înglobează multitudinea de posibilități de oglindire a umanității. În accepțiunea lui Rosi Braidotti, nevoia de a regândi identitatea printr-un raport creativ la deveniri multiple este o consecință a intersecției societății cu existența umană. „Lucrul după care tânjim noi, oamenii, este să dispărem contopindu-ne cu acest flux generator al devenirii, a cărei precondiție este pierderea, dipariția și disruperea sinelui individual atomizat." (Braidotti 2016, 180).

Descoperim în romanul *Domnul K. eliberat* vocile oamenilor, omul cu gura golită de dinți, bătrînelul cu părul alb, bătrînelul cu craniul ras. Acumularea detaliilor fizice creionează portretul robot al deținutului, lipsit de dinți, fără păr sau încărunțit prea devreme, potrret ce se găsește la

[2] Amintim în acest sens cazul scriitoarei Rie Kudan din Japonia, laureată a premiului pentru literatură Akutagawa, care a scris 5 % din cartea *The Tokyo Tour of Sympathy* cu ajutorul inteligenței artificiale.

antipodul omului postuman care se folosește de tehnologie ca să își îmbunătățească funcțiile biologice, dar ilustrează simultan o formă a umanității degradate, o etapă ce survine post/ după umanitate în evoluția istorică.

Personajele din *Iubirile...* (Omulețul, Piticul, cățărătorul, Animalul care seamănă perfect cu omul, Omul care rupe biletele, Omul fără vîrstă) înmagazinează fie activitatea pe care o desfășoară, fie o caracteristică fizică. În schimb, romanul *Negustorul...* înfățișează un personaj X a cărui prezență se profilează în oglindirea existenței sale prin cucerirea unui oraș pustiu. Naratorul accentuează prin numirea personajului cu această literă specifică, incapacitatea de individualizare, neputința de a stăpâni o identitate printr-un nume propriu, amplificată de singurătate și de proliferarea absenței umanului în spațiu descris. La fel cum apropierea morții este intuită în apariția personajului Momîia.

Forma invizibilă, cocoșatul, Domnul Z, chelnerul cu cocoașă, bătrînul cu lavalieră din *Sindromul...* sunt și ei exponenți ai aceleași societăți ce-și pierde conturul identitar, personaje de hârtie ce reflectă însă o lume în descompunere, fluidă, capabilă să îngurgiteze toate formele umane posibile.

Facem precizarea că în romanul *Dezordine preventivă,* există personaje precum un omuleț, Șeful de peste drum, șobolanul, ființa interioară, iar aceste denominațiuni reprezintă diferite paliere ale conștiinței umane, aflate într-un raport de alteritate cu semenii săi (Șeful de peste drum), într-un continuu dialog cu acele instanțe interioare care l-au format din punct de vedere psihologic: ființa interioară, este pe rând mama enormă, tatăl, copilul de diferite vârste, „Toți purtăm în noi mai multe persoane, mai mulți oameni vii care *suntem* noi la anumite vîrste, în anumite etape ale jocului nostru cu viața. Tu, care ai doar 24 de ani, ești deja locuit de cel puțin trei sau patru persoane *clare*, *distincte*." (Vișniec 2011, 7), în timp de șobolanul este exponentul responsabil cu menținerea curățeniei. Avem așadar, o scindare a identității în componentele ei ontologice care converg la recompunerea ființei umane și la adoptarea unei noi forme și formule identitare.

O altă modalitate de reconfigurare a identității regăsim și în spectrul morții personajelor. Pentru Vișniec, identitatea nu dispare la apariția morții; din contră, fenomenul dispariției personajelor ține de exercitarea identității și dincolo de pragul abolirii vieții. Moartea și ritualul înmormântării este integrat într-un proces de trecere de la realitatea memoriei într-o dimensiune livrească, ficționalizată. Configurarea identității devine rezultatul unei tehnici de hibridizare a energiei vitale cu spectrul morții.

Referitor la această abordare, ne îndreptăm din nou atenția asupra studiilor cercetătoarei Rosi Braidotti, care asociază teoria postumană a morții cu o stare de plenitudine și abundență; cu alte cuvinte, moartea este:

> devenirea-imperceptibil a subiectului postuman și, astfel, face parte din ciclurile devenirii, totuși o altă formă de interconectare, o relație vitală ce leagă forțe multiple una de cealaltă. Impersonalul este viață și moarte ca *bios/zoe* în noi – un exterior absolut ca frontieră a incorporabilului: devenirea-imperceptibil. (Bradotti 2016, 182).

În *Cafeneaua Pas-Parol* ne izbește încă din incipit prezența iminentă a morții, „Cu vreo două luni înainte de a muri, Manase Hamburda a trecut pe la mine și mi-a spus că se simte mai mulțumit decît oricînd”(Vișniec 2014, 7). Atmosfera funebră continuă și, la începutul capitolului patru unde personajul Mihail Iorca presimte că în „odaia alăturată zace un mort” ”(Vișniec 2014, 17), romanul închizându-se concentric cu moartea lui Manase Hamburda, după cum a fost prefigurată încă din prima frază. De o înmormântare nemaipomenită beneficiază și Madox, câinele lui Georges, din romanul *Sindromul...* care este prima victimă a dependenței de informație inutilă din lumea animală. Dimensiunea morții este dublată aici de perspectiva postumană a integrării animalelor într-un circuit ce include Cimitirul cîinilor de la Asnièrs.

În romanul *Dezordinea preventivă* prezența morții devine spectacol. Pentru jurnaliștii moartea este cea mai bună *deschidere* a jurnalului de știri. Ororile războaielor, consecințele catastrofelor naturale se măsoară în numărul de morți; cu cât lista victimelor este mai mare, cu atât jurnalul de actualități devine mai puternic, capabil să înlănțuiască ascultătorul, să-l facă dependent de o anumită doză de oroare. Ilustrativă, în acest sens este tehnica de agățare a atenției:

> *Un soldat american ucis astăzi în Irak* este o informație nulă, ca să zic așa... Dar dacă spun *încă un soldat american a fost ucis astăzi în Irak, ceea ce ridică la 1012 bilanțul pierderilor umane înregistrate în această țară de Statele Unite*, totul se schimbă, numărul cu patru cifre îi face să tresară pe toți cei care mă ascultă (Vișniec 2011, 60).

Potențialitatea morții constă, în acest caz, în capacitatea de atracție pe care o exercită asupra mentalului colectiv, în pofida fricii generalizate pe care umanul o resimte în fața morții, există o forță mai mare care îl atrage pe om înspre apetența spre disoluție, ca și cum omul își atinge cu adevărat integralitatea ființei doar în raport cu moartea.

În același roman, tânărul jurnalist Mathieu Caradin întreprinde o expediție în catacombele Parisului. Aici, remarcă fragmentarea cadavrelor „Ce mă șochează cel mai mult este că morții nu sunt întregi... Am brusc revelația unei forme sinistre de pragmatism. Scheletele întregi ar fi fost mult mai greu de stocat, motiv pentru care creatorii acestui loc au optat pentru dispersarea lor cinică.” (Vișniec 2011, 95). Scindarea scheletului uman se reflectă în sciziunea identitară pe care personajul o intervievează. Fragmentele textuale intitulate (Tentativă de intrare în contact cu o ființă interioară) reprezintă o sucombare a diferitelor straturi identitare ascunse în străfundurile inconștientului, în încercarea de vindecare terapeutică prin rememorare și scris a traumei copilăriei, a despărțirii de mamă și mai târziu a absenței tatălui.

Postumanul, cu dilemele sale identitare, recurge la anumite practici inumane al căror cadru etic alunecă în derizoriu. Orânduirea mediatică presupune o descărcare continuă de informații, un flux confesional a cărui direcție de deversare este dinspre mediile de informare înspre *credinciosul mediatic*. Agenția mediatică este instrumentul prin care ritualul informării se transformă într-un descărcare neomenoasă a tot ceea ce reprezintă mai rău și mai abject societatea de consum: „Omul

care nu ascultă astăzi măcar o dată pe zi știrile se simte la fel de vinovat ca și credinciosul care, în Evul Mediu, nu-și făcea spovedania săptămânală" "(Vișniec 2011, 95).

Domnul K. eliberat sondează alte aspecte ale morții. Moartea omului cu gîtul umflat este precedată de o agonie de zece zile, în anticamera morții însă, acest om devine aproape normal, iar trecerea în neființă se face într-un moment de iluzie, „neobservat de nimeni" "(Vișniec 2010, 236). Moartea unuia dintre oamenii liberi aduce în roman dialectica voinței proprii. Dispariția, succedată de sinucidere și descoperirea cadavrului de către Kosef J. lasă asupra acestuia o impresie puternică, zguduind universul interior al fostului deținut, „Kosef J. fu atît de șocat încît izbucni într-un plîns cu sughițuri [...] Ceva se blocase total în adîncul lui, nu mai era capabil să gîndească, să înțeleagă ce i se spune, să se concentreze pe diversele sale misiuni zilnice" (Vișniec 2010, 276). Dilema conflictuală accede un plan secund prin declanșarea unei dezbateri în care *lumea liberă* îl acuză pe sinucigaș de trădare a democrației.

În etica postumană problematica sinuciderii se poate explica prin faptul că:

> dorința noastră cea mai intimă este de a avea o moarte automodelată și autostilizată. Urmărim, astfel, ceea ce încercăm să evităm în mod absolut și devenum sinucigași existențiali virtuali nu din cauza nihilismului, ci pentru că ne este în fire să murim, iar dorința noastră cea mai adâncă este să ne automodelăm propria moarte. (Braidotti 2016, 179).

Între moartea omului cu gîtul umflat și sinuciderea celui dispărut se deschide un hău existențial. Primul devine liber în schimbul morții, în timp ce al doilea alege moartea în detrimentul libertății. Paradoxul inumanului constă în abolirea granței dintre viață și moarte și integrarea ambelor etape ca proces de contopire cu „acest flux generator al devenirii, a cărei precondiție este pierderea, dispariția și disruperea sinelui individual atomizat" (Braidotti 2016, 179).

Este necesar să subliniem că romanul *Iubirile...* reflectă cel mai pregnant ceremonialul înmormântării, de la ritualul cosmic al morții-nuntă prezentat cu ocazia înmormântării lui Mihai (o restabilire a ordinii cosmice), la episodul trecerii cortegiului funerar prin orașul Rădăuți, până la incinerarea lui Christophe din finalul romanului. Moartea lui Mihai, surprinde prin unda de șoc provocată în familie. Nici vârsta, nici starea de sănatate nu indicau un astfel de deznodământ tragic, în timp ce stilul de viață boem al lui Christophe anunță iminența bolii și prevestesc sfârșitul. Între aceste două morți, situate simetric la începutul și finalul cărții, Vișniec construiește un spectacol poetic și metaforic (despre poetizarea cosmosului prin intermediul perechii simbolice pantof-umbrelă am discutat în altă secțiune a analizei noastre) încercând să restabilească ordinea în universul livresc.

Ne referim la ordine ca acea stare de fuziune a omului cu cosmosul[3], de așezare armonioasă în matca fluxului energetic al lumii. Potrivit lui Rosi Braidotti, subiectul (individul uman

[3] Despre legile cosmice Vișniec amintește și în romanul *Un secol de ceață*, unde cele două forțe complementare, ordinea și întâmplarea conduc lumea prin joc „*ordinea* îți dă încredere în forța inteligenței sale, *întîmplarea* te ajută să nu te plictisești. Universul este în același timp *cosmos* și *haos*. Cosmosul înseamnă ordine, haosul înseamnă întîmplare." (Vișniec 2021, 733).

postantropocentric) „bazat pe *zoe* este marcat de interdependența cu mediul înconjurător printr-o structură de fluxuri reciproce și transfer de informații care este cel mai bine configurată ca intercenctare complexă și intensă" (Braidotti 2016, 185). Ritualul funerar descris în roman constituie, după cum însuși autorul mărturisește, „sursele pasiunii mele pentru teatru" (Vișniec 2018, 158), interogând totodată potențialul de spectacol al înmormântărilor. Oximoronul prezent în expresia „nunta mortului" reflectă un tipar al gândirii arhaice, fapt ce se răsfrânge în ceremonialul ritualic, însoțit de gesturi și simboluri reiterând ideea că moartea unui tânăr nu împiedică îndeplinirea celorlalte etape importante ale vieții. Gail Kligman afirmă în studiul său pornind de la această sintagmă următoarele: „Pe calea căsătoriei simbolice a mortului, «celălaltul» morții nevârstnice este socializat dramatic prin includerea în ciclul vieții. Acest ritual creează o interfață simbolică între categorii care ordonează relațiile dintre vii și morți, dintre cultură și natură, dintre bărbat și femeie." (Kligman 1998, 166).

Caracterul posibil subversiv al înmormântărilor este subliniat în romanul *Un secol de ceață*, unde pacientul cu numărul 323 din salonul 5 semnalează într-o scrisoare adresată organelor însărcinate cu ordinea și cu securitatea publică în orașul R. că morții sunt conduși la cimitir mult prea mult, cortegiul funerar nu parcurge drumul dintre catedrală și cimitir în mod direct, ci face niște ocoluri suspecte, dând naștere unui spectacol terapeutic prin plâns, „Este ca și cum rudele mortului ar vrea să-și plimbe lacrimile prin tot orașul, ca și cum nu le-ar ajunge să plîngă doar între biserică și cimitir, pe drumul cel mai scurt." (Vișniec 2021, 129). Moartea reprezintă și în acest caz un spectacol stradal care are puterea de a influența percepția oamenilor asupra unui proces natural: „Oare ce vrea el să le spună cetățenilor orașului? Că pe fiecare ne așteaptă, mai devreme sau mai tîrziu, drumul de veci? Sau poate vrea să ne facă să înțelegem că și ideile, ca și oamenii, sînt muritoare" (Vișniec 2021, 129) dar, mai mult decât atât este revelatoare mărturia acestui bolnav psihic care vede „cum omul care ucide moare și el în același timp" (Vișniec 2021, 138). Această dublă determinare redă în mod flagrant lupta interioară a soldaților, obligați să ucidă dar, care își pierd și conștiința și busola morală.

Întrebarea pe care ne-o punem este în ce măsură criza morală declanșată de ororile istorice își găsește corespondent în sistemul de referință postuman. Atitudinea inumană care se resimte din confidențele personajului alienat mental aflat în fața metodelor terapeutice nonformale ale doctorului Mirwald este una profund umană „ – Îmi vine să plîng cînd mă gîndesc la cît de puțin îi trebuie omului ca să fie om. Omenescul din om nu cere mult ca să fie menținut în viață, hrănit... O vorbă venind din suflet, o roșie tăiată în două..." (Vișniec 2021, 141). Un tablou care denotă cât de viciată a fost istoria de cei care au încercat să o schimbe se reflectă în atitudinea personajului Artion Ivanenko confruntat cu ordinul de a găsi în două săptămâni 1400 de dușmani ai poporului. Aparatul de propagandă comunist este doar unul dintre mecanismele vehiculate de autor în acest roman în încercarea de a înfățișa atrocitățile comise de oameni împotriva semenilor lor în numele unei ideologii neverosimile. Scenele în care asistăm la punerea în practică a orânduirii comuniste sunt tot atâtea mărturii ale decăderii umanului, ca și cum „condiția postumană și-a generat dimensiunea inumană (neomenoasă)." (Braidotti 2016, 148), iar morțile descrise înglobează laolaltă disperarea celor morți și neputința celor care ucid. Un caz atipic îl reprezintă moartea lui

Stalin, prin sondarea fricilor și augmentarea nevoii de control a dictatorului, chiar și în pragul morții, „Sufletul lui Stalin fu cuprins de o furie rară, de o furie gigantică. Dacă ar fi putut, ar fi ordonat în acel moment ca toți dușmanii poporului aflați în închisori și în lagăre să fie executați imediat. Furia din sufletul lui Stalin se amestecă însă și cu o imensă umilință." (Vișniec 2021, 259)

Perspectiva postumană asupra morții ca parte dintr-un proces de devenire se reflectă cel mai pregnant în episodul narat de Georges, prietenul francez al scriitorului care îi mărturisește acestuia trăirile și emoțiile înregistrate în timpul celor două săptămâni de comă artificială: „Mă rugai într-un mesaj să țin minte tot ce urma să trăiesc dincolo ca să îți pot apoi povesti pe larg aventura mea în lumea limburilor. Îmi amintesc cîte ceva din ceea ce am văzut dincolo. Sau, mai precis, am impresia că în creierul nostru există niște captatori ciudați care continuă să înregistreze sunete, imagini, mirosuri și senzații tactile și atunci cînd întreaga ființă intră într-o stare vegetativă." (Vișniec 2021, 582). Starea aceasta intermediară a conștiinței situată la granița dintre viață și moarte oferă o viziune interșanjabilă asupra momentului trecerii dincolo, pe de o parte personajul experimentează un soi de dialog cu propriile organe, o decorporalizare și, pe de altă parte, reușește să se conecteze la momentul trecerii altora în neființă, o osmoză colectivă generată de situația de disponibilitate a ființei.

La o reconfigurare identitară asistăm și din punct de vedere auctorial. Reprezentările postumane se manifestă și prin intermediul naratologiei non-umane, naratorul nu mai este o ființă, ci se ascunde în spatele personificării obiectelor sau a unor părți distincte ale corpului uman. Sânii, cuțitul, cocoașa, piticii, softul Easy Teller devin povestitori și creatori de conținut narativ.

Prin aceste instanțe, Vișniec controlează mecanismul diegetic, aruncând hățurile creației înspre zonele marginale ale corporalității, spre exponenți ai tehnologiei dar și ai naturii obiective. Perspectiva naratorială oferită de piticii de grădină poată fi citită în cheie simbolică. Ideile enunțate de pitici sunt totodată rezultatul aducerii problemelor esențiale în prim plan. Greutatea dilemelor existențiale nu se micșorează la scara înălțimii piticilor, iar gravitatea eseurilor nu este redusă datorită exercițiului ludic pe care îl implică statutul acestor ființe fantastice, din contră prezența piticilor de grădină denunță mercantilizarea universului fictiv și transpunerea unor personaje de basm în uneltele unui capitalism de consum.

În acest sens, un extras semnificativ este următorul:

> Destul! Iată ce vă spunem vouă, oamenilor, și vouă, proprietarilor de pitici de grădină! Destul cu mascarada! Destul cu exploatarea injustă a piticilor de grădină! Destul cu umilirea lor publică, destul cu producția în serie de pitici de grădină din plastic! Destul cu acest tip de amuzament degradant și pentru om, și pentru ceea ce reprezintă de fapt piticii de grădină! (Vișniec 2021, 475).

Trezirea conștiinței acestor bunuri cu rol decorativ vine pe fondul semnificației profunde pe care piticul ca simbol cu rol protector al casei și familiei, investit cu puteri tainice l-a avut în trecut. Dacă postumanul a reconsiderat categoriile marginale, de ce nu ar putea constitui și piticii un grup oprimat care caută să-și recâștige libertatea?

În logica unei istorii care așează prefixul *post* la toate ideologiile și doctrinele care au împânzit secolul al XX-lea, lupta pentru eliberare a piticilor de grădină constituie o încercare de repunere în matcă a unor valori, conferind postumanului acel retur la umanitate, așa cum am arătat în secțiunea din capitolul al II-lea, care discută despre acest concept.

În spectacolul cosmic imaginat de Vișniec în *Iubirile…*, atribuirea funcției de narator unor părți distincte ale corpului uman precum sânii are rolul de fragmentare a unui ansamblu de sisteme, despre care medicina opinează că ar funcționa ca un întreg. Abolirea unor legi naturale vine ca un exercițiu de rupere a canoanelor care impregnează totodată materialului diegetic cu puterea de a acționa autonom:

> Din toate punctele de vedere, suntem niște ființe autonome și avem funcția de antene vii. Sfîrcurile noastre sunt de fapt doi ochi și două guri, două urechi și două limbi. Sintem captatori de imagine, de sunet, de tactilitate, de parfumuri, dar și de vise, de energii obscure, de tentații și de impulsuri primare. Ne plac în aceeași măsură întunericul și lumina, frigul și căldura. (Vișniec 2018, 177).

Tot o extrapolare a corpului reprezintă și cuțitul care s-a înfipt în ochiul stâng al Aishei, cuțitul fiind în acest caz o prelungire a mâinii care aruncă și a ochiului care proiectează aruncarea. Demersul întreprins de personaj este susținut de publicul care urmărește manifestarea de virtuozitate a personajului Tony Galante se constuie într-o paralelă între modul în care este receptat un text literar de către cititorii săi: „Între Tony, Aisha și public se configurează un fel de pact de reușită. Absolut nici un spectator nu dorește, în mod profund ca Tony să greșească." (Vișniec 2018, 243). Redarea poveștii din punctul de vedere al cuțitului participant la operațiune îi conferă acesteia un caracter de obiectivitate și determină o judecată justă a celor doi protagoniști care își deapănă la rândul lor propria versiune a desfășurării evenimentelor.

O reflexie a narațiunii non-umane o reprezintă și scrierile diaristice din *Sindromul...*, intitulate jurnalul unei pisici și jurnalul unei cocoașe. Fiecare personaj non-uman începe prin a se prezenta: „Multă vreme am fost o pisică normală. Am trăit într-un apartament nici prea mare nici prea mic, cu un om care nu era nici rău și nici bun (doar știți cum sunt oamenii), fără să-mi doresc vreo schimbare în viața mea (pentru noi, pisicile, știți bine că viitorul nu există)." (Vișniec 2009, 91) și continuă prin redarea modului în care interacționează cu celelalte ființe care populează universul narativ. Coabitarea pisicii cu celelalte forme de viață din apartament (păianjenul, gândacii, cari, larve, musculițe, bacterii, acarieni, spori, furnici, purici, șoarecele mort de bătrânețe, o ființă non-spațială omniprezentă) se face în baza legii universale a armoniei „dacă Dumnezeu există, cu siguranță îi place diversitatea" (Vișniec 2009, 93). Această formă invizibilă capabilă să comunice cu celelalte ființe din spațiu materializează o energie subtilă, ea este „generoasă și înțelegătoare, și se poate de fapt juca cu toate formele de viață în același timp. Noi toți o simțim de altfel continuu, e ca și cum ar trăi în noi, aș spune chiar că noi o hrănim cu diferitele noastre moduri de a fi." (Vișniec 2009, 94). Cocoașa în schimb se regăsește într-un alt fel de relaționare cu celelalte ființe, de la respingere, „Știu că nu mă iubește nimeni" (Vișniec, 2009, 186), la

complicitate, „Pentru un croitor adevărat, cocoașele sunt adevărate guri de oxigen, șanse unice de a ieși din rutină, de a deveni *artiști*” (Vișniec 2009, 94), la atracție (pentru copiii între 3 și 6 ani, câini și pisici). Prin expansiune, cocoașa devine un veritabil depozitar al cuvintelor, spuse sau nespuse, al celor care interacționează cu acest tip de excrescență a corpului uman.

În concluzie, putem afirma că discursul postuman polarizează o gamă întreagă de afecte și emoții glisate pe accepțiunea mai largă pe care corporalitatea, ca indice predilect al existenței materiale și canal de manifestare a trăsăturilor psihice enunțate anterior, o primește în postumanism. Disoluția și reconfigurarea identitară nu sunt doar teme centrale în filosofia postumană, ci încununează un model antropocentric descentrat. Moartea nu aduce sfârșitul personajelor: ea construiește un discurs despre devenirea și prefacerea dimensiunii corporale în ceva mult mai inefabil, un mod de restabilire a legăturii cu întregul cosmos.

Referințe bibliografice

Ambruș, Cristina. 2015. „Despre romanul lui Matei Vișniec, *Dezordinea preventivă*, ca parabolă a infernului”, în Orașul 2D, nr. 1/2015, p. 5-9. Disponibil: https://www.orasul2d.uoradea.ro/orasul2d%20nr1%202015.pdf

Barad, Karen. 2003. *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in “Signs. Journal of Women in Culture and Society”, vol. 28, nr. 3, p. 801-831. În românește de Daniel Clinci, în “Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste”, p.136-161, https://posthum.ro/6-feminisme/karen-barad-performativitatea-queer-a-naturii/, ultima accesare 25 iunie 2024.

Braidotti, Rosi. 2016. *Postumanul.* Tradus de Ovidiu Anemţoaicei. București: Editura Hecate.

Derrida, Jacques. 1972. „Les fins de l’homme, în Marges de la philosophie, Paris: Minuit.

Diaconu, Mircea. 2004. *Matei Vișniec, funcționar al neantului*, „Contrafort”, nr. 12 (122), decembrie 2004, Chișinău, http://www.contrafort.md/old/2004/122/777.html, ultima accesare, 25 iunie 2024.

Kligman, Gail. 1998. *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania*. Traducere de Mircea Boari, Runa Petringenaru, Georgiana Farnoaga, West Paul Barbu. Iași: Editura Polirom.

Nussbaum, Martha C. 2006. *Frontiers of Justice: Disability, Nationality, Species Membership*. Cambridge, MA, Harvard UP.

Vișniec, Matei. 2009. *Sindromul de panică în Orașul Luminilor*. București: Editura Cartea Românească.

Vișniec, Matei. 2010. *Domnul K. Eliberat*. București: Editura Cartea Românească.

Vișniec, Matei. 2011. *Dezordinea preventivă.* București: Editura Cartea Românească.

Vișniec, Matei. 2013. *Negustorul de începuturi de roman*. București: Editura Cartea Românească.

Vișniec, Matei. 2014. *Cafeneaua Pas-Parol (*a treia ediție). Iași: Editura Polirom.

Vișniec, Matei. 2018. *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* . Iași: Editura Polirom.

Vișniec, Matei. 2021. *Un secol de ceață*. Iași: Editura Polirom.

Wolfe, Cary. 2008. *Flesh and finitude: Thinking Animals in (Post) Humansist Philosophy*, in “SubStance”, vol.37, nr. 3, p. 8-36. În românește de Vasile Mihalache, în “Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste”, https://posthum.ro/cary-wolfe-carne-si-finitudine-despre-animale-in-filosofia-postumanista/, ultima accesare, 25 iunie 2024.

Lingvistică

RAȚIUNEA UNOR SOLUȚII TRADUCTIVE DIN MS. ROM. 85 (*Apostolul slavo-român*, 1646)

Adina CHIRILĂ
(Universitatea de Vest din Timișoara)
adina.chirila@e-uvt.ro

Abstract
The manuscript number 85 from the Romanian Academy Library is a Slavonic-Romanian version of *The Apostolos*, with intercalated texts. It was compiled toward the middle of the 17th century, in Moldova (Combiescu 1969, Onu 1972, Costinescu *et al.* 1987, Moldovanu 2009). As part of an in depth investigation, we follow here the linguistic behaviour of the worker (the unknown translator of a Slavonic text, or the more or less faithful transcriber of the Romanian product of the former) involved, at one time or another, in the making of ms. rom. 85, in three textual cases: *Acts of the Apostles* V, 3; IX, 36-39; XXIII, 11.

Keywords: *biblical text*, *Slavonic-Romanian text*, *srdți*, *Srăna*, *Parasim sărăcin*

Rezumat
Ms. rom. 85 BAR este o versiune slavo-română a *Apostolului*, cu text intercalat, alcătuită spre mijlocul secolului al XVII-lea, în Moldova (Combiescu 1969, Onu 1972, Moldovanu 2009). Ca parte a demersului de editare filologică a textului, urmărim aici comportamentul lingvistic al lucrătorului (traducător necunoscut al unui original slavon sau copist mai mult sau mai puțin fidel al produsului românesc datorat acestuia) implicat, într-un moment sau altul, în realizarea acestei versiuni, în trei situații textuale: *Faptele Apostolilor* V, 3; IX, 36-39; XXIII, 11.

Cuvinte-cheie: *text biblic*, *text slavo-român*, *srdți*, *Srăna*, *Parasim sărăcin*

Cum s-a arătat cu alte ocazii și cum este recunoscut în traductologia ce vizează corpusul biblic românesc, traducerea textelor sacre ridică din perspectivă teoretică, în general și fără granițe temporale, două probleme: 1) cea a principiului care orientează, la un moment dat, acțiunea de a transpune un text într-o altă limbă; și 2) cea a descifrării mecanismului cognitiv care duce la apariția unei soluții de echivalare a unui element de limbă aparținând textului-sursă cu un *anumit* element lingvistic în limba-țintă, într-un anume context (Gafton 2005, Gafton & Chirilă 2016, Chirilă, Conțac & Vieru 2023). Desigur, cele două se întrepătrund, căci traducătorul (și în urma sa, revizorul ori copistul activ în munca pe care o desfășoară) se supune obișnuințelor și posibilităților vremii.

Studiul de față se oprește asupra a trei situații traductive din versiunea românească transcrisă în *Apostolul slavo-român* din 1646 (Bianu 1907, Ștrempel 1978), cu intenția de a sesiza

raţiunea traducătorului (ori a copistului, care *stăpâneşte*[1] textul pe care îl lucrează şi îşi asumă libertatea de a-l emenda), care a dus la respectivele opţiuni lingvistice.

I. A1646: *Faptele apostolilor* cap. V, v. 3 (Fig. 1): „Iară Petru dzise: Ananieo, pentru ce înplu Satana *srdţi* ta, să menţi duhului svânt şi să ascundzi din preţul satului?”[2]

II.

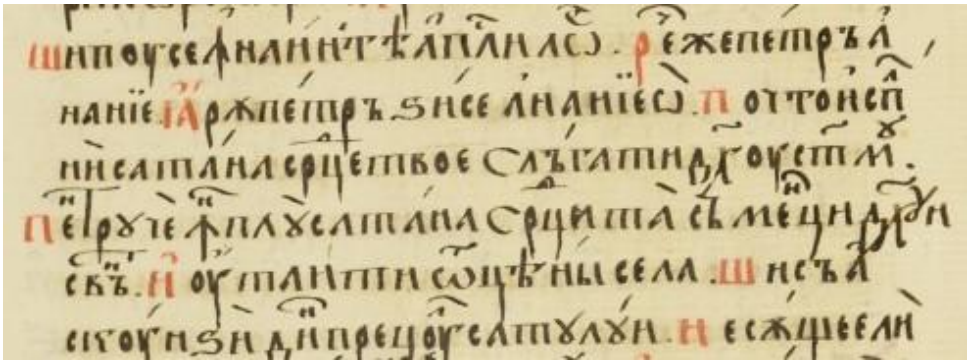

Fig. 1, f. 12[r]

Atrage atenţia în acest loc prezenţa în fragmentul românesc a formei *srdţi* (*ta*) (< sl. n. **сръдьце** ‘lat. cor’, MIKLOSICH, s.v.), corespunzând construcţiei sl. **ср^{ъ}цетвое** din segmentul de text precedent. Categoric, nu suntem martorii unei neputinţe a traducătorului de a găsi în limba română un corespondent lexical al cuvântului slavon, deoarece în cazul tuturor celorlalte ocurenţe ale sl. **сръдьце** ‘cor’ din componenta slavonă a A1646, traducerea efectuată prezintă rom. *inimă*. De asemenea, este puţin probabil ca traducătorul (şi, în urma sa, revizorul-copist) să se fi aflat sub influenţa vreunei alte versiuni a *Apostolului*, pe care va fi cunoscut-o sau va fi avut-o pe masa de lucru şi care ar fi prezentat cuvântul slavon, iar nu cuvântul românesc moştenit din latină: în alte versiuni ale acestui text biblic, din sec. XVI, care au ajuns până la noi fără pierdere materială care să afecteze versetul 3 din capitolul I al *Faptelor apostolilor*, este constant utilizat substantivul *inimă*:

> „Zisie Petru Ananiei: Printru ce împlu Satana *inima* ta a minţi Duhului Svântu şi ascunde din preţul satului?”, CB, *loc. cit.*;
> „Zise Pătru: Ananie, derep ce împlu Satana *inema* ta a minţi Duhului Sfânt ş-ai tăgăduit den preţul satului?”, CP, *loc. cit.*

[1] Vezi, în acest sens, şi modul în care se comportă copistul versiunii *Apostolului* din ms. rom. BAR 1154, în punctul *Faptele apostolilor*, cap. XXVIII, v. 11, comentat *infra*.
[2] Cf. „Iar Petru a zis: Anania, de ce a umplut Satana inima ta, ca să minţi tu Duhului Sfânt şi să dosești din preţul ţarinii?”, B2008, *loc. cit.*

Prin urmare, modelul de traducere era clar și edificator, iar opțiunea traducătorului trebuie să fi fost de la început *inimă*, după cum o arată aspectul fragmentului în discuție în celelalte versiuni ale *Apostolului* din sec. XVII, cu care ms. rom. 85 se află în relații genetice[3]:

„Petru dzisă: Ananie, pentru ce împlu Satana *inima* ta, să menți duhului svânt?”, ms. rom. 69, 24^{r};
„Petru dzisă: Ananio, pentru ce înplu Satana *inima* ta, să menți duhului sfânt?”, ms. rom. 1252, 8^{v}-9^{r};
„Petru dzisă: Ananio, pentru ce unplu Sata[na] *inima* ta, să menți duhul sfânt?”, ms. rom. 1154, 194^{r};
„Petru dzise: Ananie, pentru ce înplu Satana *inima* ta, să menți duhului svânt?”, ms. I 529, 108^{r}.

În aceste condiții, nu este ușor să găsim o explicație sigură a „anomaliei” textuale. Să fie vorba de o simplă *greșeală* a cuiva? De obicei, munca asupra manuscrisului include revizuire și corectare, emendare, în diverse moduri: a) completare de text sărit (Fig. 2); b) tăiere de text eronat scris (Fig. 3); c) tăiere de text greșit și înlocuire deasupra cu elementul corect (Fig. 4); etc. Pin urmare, a spune că, pur și simplu, de data aceasta revizorul a omis să corecteze este o soluție posibilă, dar nesatisfăcătoare.

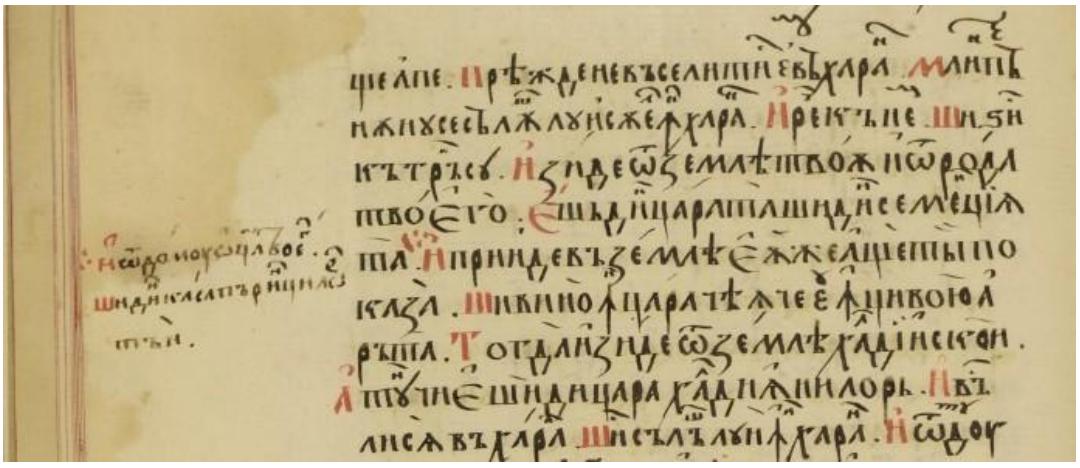

Fig. 2, f. 18^{v}

[3] Pentru problema conexiunilor genetice dintre aceste texte și detalii filologie (i.e., ms. rom. BAR 85, 69, 1252, 1154 și ms. rom. MOC I 529), vezi Combiescu 1969, Onu 1972, Mutalâp 2023.

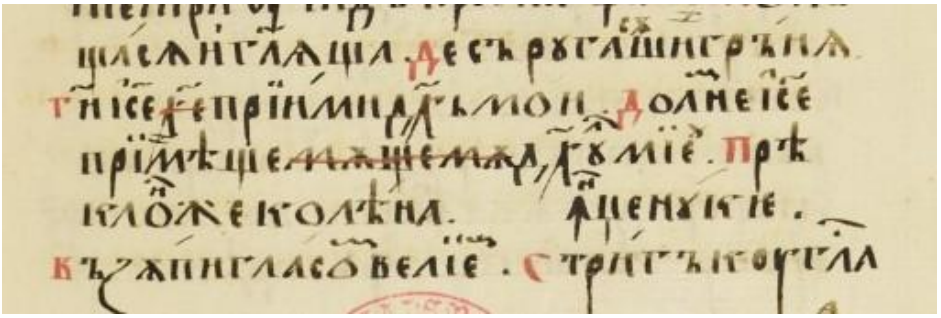

Fig. 3, f. 24r

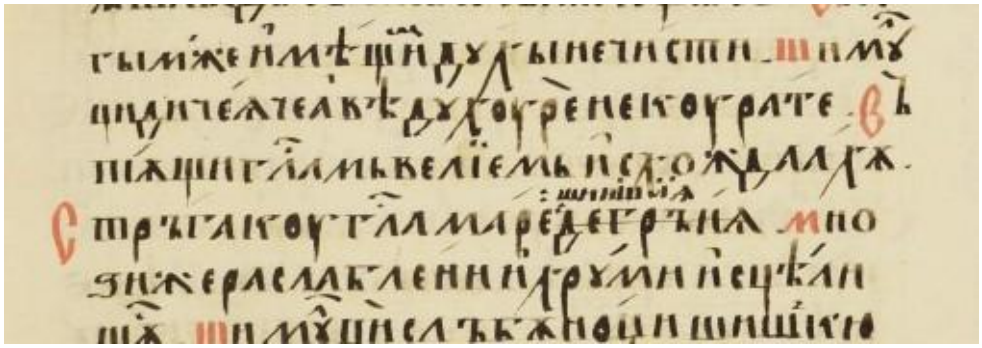

Fig. 4, f. 25r

Credem că nu este vorba de o greșeală propriu-zisă, căci *semantismul* sl. **сръдьце** ‘cor’ este potrivit în co-textul ce se creează în limba română. Putem specula în privința a ceea ce s-a întâmplat: copistul scrie în segmentul românesc semnificantul slavon al semnificatului pe care îl are în minte; la revizie, nu corectează (el însuși ori un alt grămătic), fie 1) pentru că i se impune semantismul cuvântului, devenind pur și simplu insensibil, în momentul acela, la faptul că (se) operase, punctual, cu un alt cod lingvistic; fie 2) cântărește avantajul pe care l-ar avea intervenția grafică în text (ștergere, introducerea semnelor de înlocuire, corectare) și îl găsește mai mic decât acela al păstrării unui rând „curat”. Nu credem că ne aflăm în fața unei intenții a traducătorului (și/sau a copistului) de a introduce în limba română un slavonism care să funcționeze ca sinonim al mai vechiului *înemă* (*inimă*) (< lat. *anima*).

III. A1646: *Faptele apostolilor* cap. IX, v. 36-39 (Fig. 5 a, b): „Iară în Iopiia era o creștină oarecarea, ce o chema Tavitha, ce de tâlc să cheamă Căprioară. Aceasta era plină de lucrure […] Să sculă Petru și mearse cu nuș. Ce ei, deaca vini, îl suiră într-o ospătărie și stătură naintea lui toate văduule, plângând, și-i arăta hainile și veșmintele câte făcia cu nuse până custa *Srăna*.”[4]

[4] Cf. „Iar în Iope era o ucenițǎ, cu numele Tavita, care, tâlcuindu-se, se zice Căprioară. Aceasta era plină de fapte […] Și Petru, sculându-se, a venit cu ei. Când a sosit, l-a dus în camera de sus și l-au înconjurat toate văduvele, plângând și arătând cămășile și hainele câte le făcea Căprioara pe când era cu ele.”, B2008, *loc. cit.*

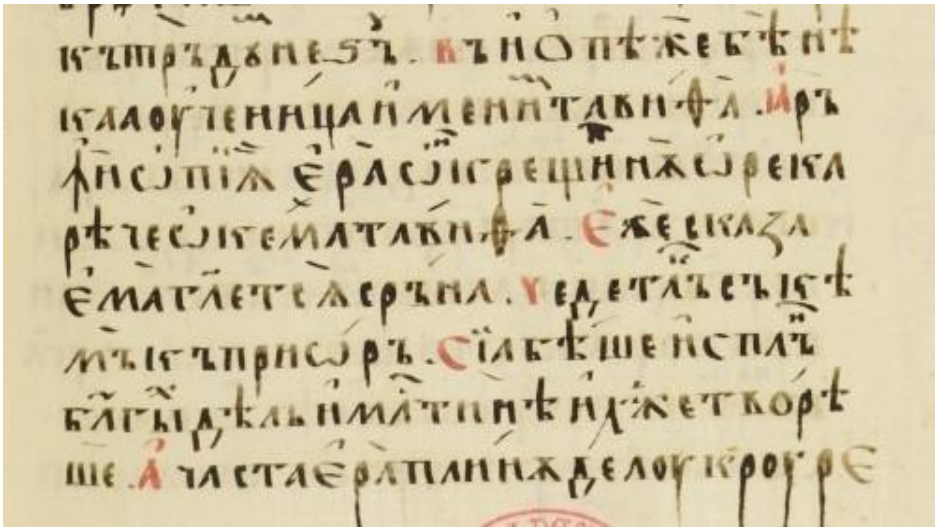

Fig. 5 a, f. 32[r]

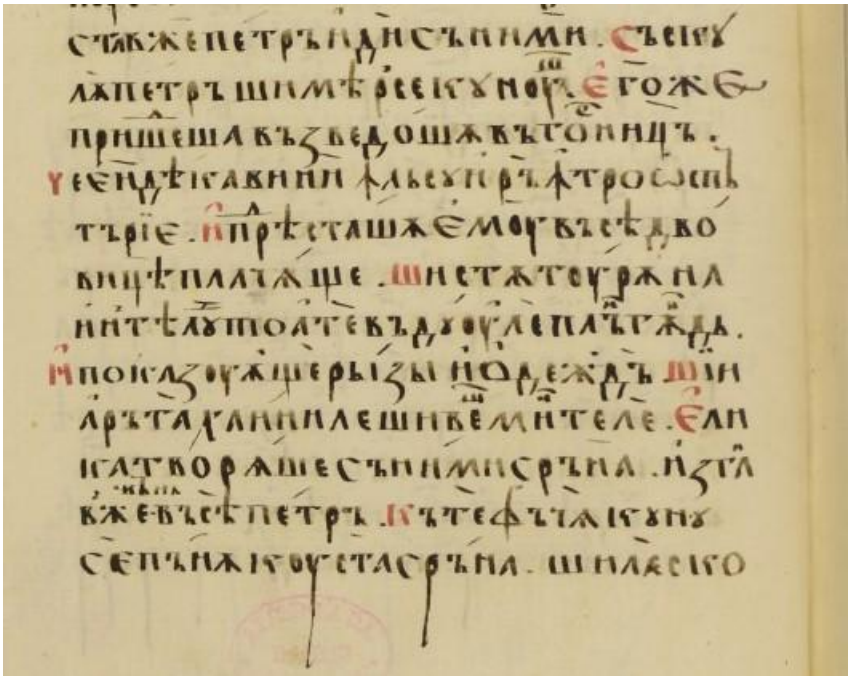

Fig. 5 b, f. 32[v]

Ne interesează aici forma *Srăna* (< sl. f. **срѣна** ‘lat. caprea’, MIKLOSICH, s.v.), ca nume propriu ce reproduce forma onomastică identică din textul intercalat slavon, **Срѣна**. Nici în acest loc nu poate fi vorba de o necunoaștere a cuvântului din textul paralel, cu sensul său denotativ, după cum se vede din prima ocurență a substantivului-nume de persoană: „ce de tâlc să cheamă *Căprioară*”, (cf. secvența anterioară slavonă, „**еже сказаема г҃летсѧ срѣна**”, Fig. 5 a). O variație apare totuși în unele versiuni ale *Apostolului* anterioare A1646: astfel, dacă textul este omogen în CB, *loc. cit.*:

„uceniţă cu numele Tavita, ce spuindu grăiaşte-se *Căprioara* […] Sculă-se Petru şi mearse cu nuşii; cela ce venit-au suiră-lu întru comarnic şi nainte sculară-se lui toate văduele plângându şi arătându cămăşile şi veşmintele câte feace-se cu nuse fiindu *Căprioara*.”,

opțiunile traducătorului sunt diferite în cele două locuri în CP, *loc. cit.*:

„uceniţă ce-i era numele Tavita, ce se spune grăiaşte-se *Căprioară*; [...] Sculă-se Pătru şi mearse cu nuşii; şi deaca vinè, suiră-l în casă sus şi înaintea lui stătură toate văduole plângând şi arăta-şi cămăşile şi veşmintele ce făcuse *Sârna* fiind cu nusele” –

fapt ce indică o mai mare posibilitate decât în cazul analizat anterior ca traducătorul sau revizorul-copist al A1646 să fi ținut cont, la un moment dat, de un model neomogen.

Este posibil, așadar, ca în procesul realizării A1646 cineva să fi urmat mecanic un text anterior asemănător celui care ajunsese să fie tipărit de Coresi (CP), dar nu este singura explicație pertinentă. Substantivul în discuție este implicat în text cu două funcții în varianta slavonă a discursului biblic: a) indică sensul denotativ/etimologic al numelui propriu *Tavitha*: „**тавиѳа ... єже сказаема г҃летсѧ сръна**” (f. 32^{r}) și b) ca nume propriu, desemnator (independent) al unei persoane: „**єлика творѧше съ ними сръна**” (f. 32^{v}). Ambele funcții rezistă în procesul transpunerii textului în limba română. Traducătorul *traduce* în primă instanță, ajutat și de sugestia metalingvistică: „Tavitha, *ce de tâlc* să cheamă *Căprioară*” (f. 32^{r}); a doua oară însă traducerea cuvântului nu este absolut necesară (nu se impune din contextul imediat), căci este vorba de un indice convențional pentru un individ; prin urmare, cel care lucrează la text face un *report antroponimic*[5], trecând în plan secund necesitatea protejării coerenței textului în privința identificării personajelor implicate. Aceasta este recuperată totuși în versetul următor, 40, prin utilizarea, în perfect acord cu textul slavon (v. Fig. 6), a variantei onomastice *Tavitha*: „Și le sco-//ase pre toate afară Petru, îngenunche și s<ă> rugă și se întoarse către trup de dzis<ă>: *Tavitho*, scoală!”.

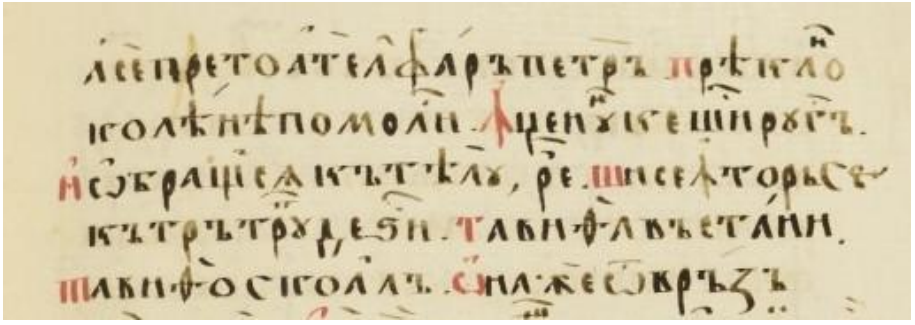

Fig. 6, f. 33^{r}

[5] În ansamblul traducerilor de texte religioase și laice efectuate de români în epoca veche, sunt bine documentate atât practica traducerii numelor proprii, cât și cea a transferului acestora, supuse fiind încercărilor de adaptare la sistemul românesc. V. în această privință, printre altele, Chirilă 2012; Gînsac 2016.

Versiunile înrudite cu ms. rom. 85 nu sunt însă uniforme în privința felului în care operează cu succesiunea de nume:

> „o creștină oarecarea, de o chema Thavitha, ce să tâlcuiaște și să grăiaște *Căprioara* ... și-i arăta lui hainele și veșmentele câte făcea ... până fusease *Căprioara*”, ms. rom. 1154, 201^{v};
> „o creștină oarecarea ce o chema Tavitha, ce de tâlc să grăiaște *Căprioara* ... și-i arăta lui hainele și veșmintele câte făcia cu nuse până custa *Srăna*”, ms. I 529, 121^{v} –

fapt ce ne obligă să emitem cu prudență ipoteza apariției formei *Srăna* mai degrabă în procesul traducerii decât al copierii infidele a unui text care ar fi fost omogen în această privință.

IV. A1646: *Faptele apostolilor* cap. XXVIII, v. 11 (Fig. 7): „Iară după trei luni întrăm într-o corabie ce iernase în ostrovul Alexandriei, a unui *Parasim sărăcin*.”[6]

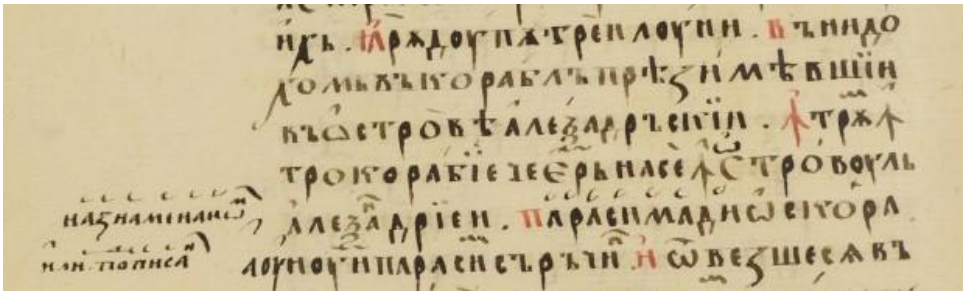

Fig. 7, f. 112^{v}

Textul slavon inițial, corect transcris în pagină, reproduce în punctul problematic construcția gr. παρασήμῳ Διοσκούροις (NESTLE-ALAND, XXVIII, 11)[7] prin sl. **парасима диѡскора** (cf. sl. **парасимовъ** ‘lat. signatus’, MIKLOSICH, s.v. și sl. **диоскоровъ** ‘lat. dioscuri’, MIKLOSICH, s.v.). Traducătorul versiunii românești, pe care o copiază Constantin, nu recunoaște sensul construcției slavone. Aceeași neînțelegere se vădește și din soluțiile traductive ale altora, din secolul precedent:

> „E prespre trei luni întrămu întru corabie, ernămu întru ostrovul alixendrescu, în *parasimul lu Dioscoru*” (CB, *loc. cit.*);
> „După a treia lună mearse întru corabie pre frig întru ostrovul de Alexandria *părisima Dioscora*” (CP, *loc. cit.*);
> „De aci, după trei lunri întrămu întru corabie şi errnămu întru ostrovul alexăndrescu şi *parasima Dioscoru*” (CV, *loc. cit.*).

[6] Cf. „După trei luni am pornit cu o corabie din Alexandria, care iernase în insulă şi care avea pe ea semnul Dioscurilor”, B2008, *loc. cit.*
[7] Pentru explicația construcției în limba greacă și posibilități de traducere, v. STRONG: 3902, 1359, Acts 28:11 Greek Text Analysis (biblehub.com). Consultat în 10.08.2023.

Spre deosebire de ceea ce putem deduce din acțiunile acestor traducători, este posibil ca autorul versiunii care ne-a parvenit prin ms. rom. 85, pe care o analizăm aici, să nici nu fi perceput segmentarea lexicală corectă, ci să fi crezut că operează asupra unei secvențe de două elemente lingvistice altfel decupate: ***парасима скора**. El depășește ceea ce, din exterior, apare ca impas, prin demersuri care, în fapt, păstrează logica narațiunii, în deplin acord cu co-textul. Astfel, el a) creează pe baza sl. **парасима** un semnificant cu semnificat uman: *Parasim*, nume propriu[8], și adaugă un element gramatical ce reface coerența discursului: *a unui*; b) ignoră partea inițială a secvenței următoare, i.e. sl. **дию-**, ajungând astfel să folosească în procesul traducerii, în acest punct, numai partea finală, i.e. sl. **-скора**, pe care o pune în legătură cu sl. **саракинъ** 'saracenus' (v. MIKLOSICH, s.v.); c) ajunge la și valorifică o formă lingvistică familiară, *sărăcin* 'sarazin', atestată în secolul XVI:

> Şi adecă, bărbatu *sărăcinu*, famen sil[ni]cu a Candachiei, împărăteasa etiopscă", CB, *Faptele apostolilor*, cap. VIII, v. 27;
> „Şi adecă, un bărbat *sărăcin*, silnic famănul Candachiei, împărăteasa *sărăcinilor*" (CP, *loc. cit.*[9]).

Secvența problematică slavonă din manuscris (i.e. **парасима**) prezintă două emendări, notate pe margine: **назнаменакѡм** (cf. sl. vb. **назнаменавати** 'lat. signare', MIKLOSICH, s.v.) și **пописан** (cf. sl. vb. **пописати** 'lat. conscribere', MIKLOSICH, s.v.). În momentul acesta al cercetărilor asupra A1646, nu putem spune cu certitudine dacă emendările, în cazul de față, sunt preluate de copist din textul de bază slavon, unde ar fi funcționat tot ca emendări, dacă sunt notări ale unor variante textuale preluate de către copist din alte versiuni ale *Apostolului*, colaționate cu textul său de bază, sau dacă sunt sugestii reale de formulare alternativă a ideii, făcute de copist, în timpul lucrului, ori de altcineva. După cum se vede însă, sigur este că ele nu au avut puterea de a orienta scribul în redarea conținutului textului în limba română.

Soluția traductivă consemnată în A1646 este prezentă și în celelalte manuscrise ale *Apostolului* aflate în conexiune cu ms. rom. 85:

> „într-o corabie ce iernase în ostrovul Alexandriei, *a unui Parasim sărăcin*", ms. rom. 69, 167^{v};
> „într-o corabie ce iernase în ostrovul Alexandriei, *a unui Parasim sărăcin*", ms. rom. 1252, 69^{v};
> „într-o corabie ce iernase în ostrovul Alexandriei, *a unui Parasim sărăcin*", ms. rom. I 529, 173^{r-v}.

[8] V. și detaliile lexicologice din MIKLOSICH, s.v. **парасимовъ**: „male, interprete de nomine proprio cogitante", trimițând la *Apostolus Șișatovaț*, 1324.
[9] Cf. „Și iată, un bărbat din Etiopia, famen, mare dregător al Candachiei, regina Etiopiei...", B2008, *loc. cit.*

Excepție face ms. rom. 1154 (Fig. 8), unde remanierea produce un adjectiv participial *părăsit*, determinanat al substantivului *sărăcin*:

„într-o corabie ce iernase în ostrovul Alexandriei, *a unui părăsit sărăcin*”, ms. rom. 1154, 230^{v}.

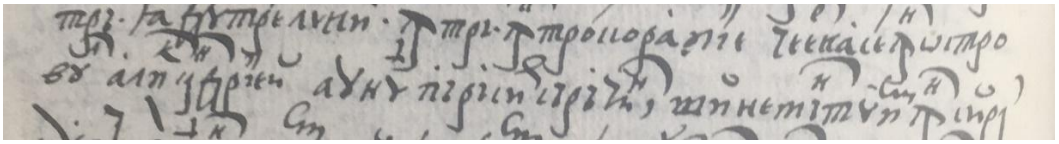

Fig. 8, f. 230^{v}

Credem că în punctul acesta nu este vorba de perpetuarea în ms. rom. 1154 (despre care s-a emis ipoteza că, într-o oarecare măsură, conservă o formă a traducerii mai veche decât se vede în ms. rom. 85 – Combiescu 1969, 186-187), prin meandrele genealogice ale realizării întregii familii de manuscrise, a unui element din versiunea originară tradusă, deosebit de toate celelalte versiuni. Co-textul sintagmatic *a unui ... sărăcin* ne îndreptățește să afirmăm că emendarea copistului ms. rom. 1154 s-a aplicat unei soluții traductive originare mai apropiate de spiritul celei consemnate în ms. rom. 85, 69, 1252 și I 529, vizând un element de limbă care probabil nu a fost perceput ca nume propriu și deci a devenit (ca **parasim*) innacceptabil, prin neînțelegerea pe care o provoca.

În loc de încheiere

Observarea îndeaproape a textului românesc din ms. rom. 85 BAR, A1646, arată o oarecare îndrăzneală a traducătorului în raport cu prototipul slavon. El evaluează segmentele lingvistice în contextul imediat, nu aplică o traducere mecanică, uniformizatoare. Găsește soluții la situațiile dificile în care îl pune discursul slavon, recreează logica textului prin adaos lingvistic, dacă este necesar, orientându-se spre receptor și spre nevoia acestuia de a înțelege conținutul care îi este prezentat.

Mai mult, scriptorul celei mai întinse părți din ms. rom. 85, Constantin, pare să își acorde libertăți care, cel puțin în unele situații, sunt orientate și de alte circumstanțe și rațiuni decât cele impuse de text, în punctul în care ajunge să lucreze.

Surse:

A1646. Ms. rom. 85 BAR [Faptele apostolilor și Scrisorile sobornicești], *Apostol*, Moldova.
B2008. *Biblia sau Sfânta Scriptură.* București. Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă.
CB. *Codicele Bratul*. Ediție de text și studiu filologic de Alexandru Gafton. (2003). Iași. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”. CODICELE BRATUL - TextVechi.Website. Consultat în 14.07.2023.
CP. Coresi, *Lucrul apostolesc*. APOSTOLUL, CORESI - TextVechi.Website. Consultat în 14.07.2023.
CV. *Codicele voronețean*. CODICELE VORONEȚEAN - TextVechi.Website. Consultat în 14.07.2023.

Ms. rom. BAR 69. 1652. Biblioteca Academiei Române, București.

Ms. rom. BAR. 1154. 1702-1703. Biblioteca Academiei Române, București.

Ms. rom. BAR 1252.1670-1680. Biblioteca Academiei Române, București.

Ms. rom. MOC I 529. Muzeul Olteniei, Craiova.

NESTLE-ALAND. *Novum Testamentum Graece*, Nestle-Aland 27th Edition, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1993.

Bibliografie:

Bianu, I. 1907. *Catalogul manuscriptelor românești*. I, 1300. București: Ediţiunea Academiei Române.

Chirilă, A. 2012. „Opţiuni de redare a numelor proprii în traducerile biblice. Studiu de caz: numele fiicelor lui Iov (*Iov* 42: 14)". *Analele ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi*, Secţiunea IIIe Lingvistică, *68*, 33–43.

Chirilă, A., Conțac, E. & Vieru, R. 2023. „Disonanțe etnonimice într-o traducere neotestamentară din prima jumătate a secolului al XVII-lea". *Philologica Jassyensia*, XIX, 2(38), p. 29-40.

Chirilă, A., & Gafton, A. 2016. „Dinamica traducerilor biblice în raport cu ambiguitatea contextuală a termenilor. Studiu de caz: *Levitic, 11, 22*". *Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Ovidius" Constanţa*. Seria Filologie, *27*(2), 169–178.

Combiescu, Maria. 1969. „Apostolul din colecția Gaster". *Studii de limbă literară și filologie*, vol. I. București: Editura Academiei, 173-187.

Costinescu, M. *et al.* 1987. *Dicționarul limbii române literare vechi. 1640-1780*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Gafton, A. (2005). *După Luther. Traducerea vechilor texte biblice*. Iași. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

Gînsac, A.-M. 2016. „Studiu asupra onomasticii din ms. 45", *Vechiul Testament* – Septuaginta. *Versiunea lui Nicolae Spătarul Milescu (Ms. 45 de la Biblioteca Filialei din Cluj a Academiei Române)*. Ediție de text, prefață, notă asupra ediției, introducere, bibliografie, indice de cuvinte, și forme, indice de nume proprii de Eugen Munteanu (coord.). Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

MIKLOSICH. Miklosich, Fr. 1862-1865. *Lexicon paleoslovenico-graeco-latinum*. Emendatum auctum. Vindobonae: Guilelmus Braumueller.

Moldovanu, D. 2009. „Finalitatea textelor slavo-române intercalate din Evul Mediu românesc". *Text și discurs religios*, 1, 103–123.

Mutalâp, D. 2023. „O versiune românească necunoscută a Imnului acatist din a doua jumătate a secolului al XVII-lea". *Limba română*, LXXII, nr. 3-4, 369-415.

Onu, L. 1972. „Glose românești din secolul al XVII-lea gravate cu condei de os pe un manuscris slavon. Contribuţii la stabilirea tradiţiei manuscrise a două traduceri ale Apostolului în românește". *Studii de limbă literară și filologie*, vol. II, București: Editura Academiei, 347–392.

STRONG. Strong's Exhaustive Concordance of the Bible. Strong's Exhaustive Concordance of the Bible (biblehub.com). Consultat în 10.08.2023.

Ștrempel, G. 1978. *Catalogul manuscriselor românești*. I. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Recenzii

Adriana Babeți (coord.). 2022. *Le Dictionnaire du roman centre-européen du XXe siècle [Dicţionarul romanului central-european]*. Ed. Oana Fotache. Iași: Polirom.

« Existe-t-il un roman d'Europe centrale ? » – demande Adriana Babeți dans la préface de l'un des ouvrages les plus importants de ces dernières années, *Le Dictionnaire du roman centre-européen du XXe siècle* (*DRCE),* publié par la maison d'édition Polirom. Le titre de l'ouvrage nous fait affirmer que, au moins pour les nombreux spécialistes impliqués dans ce projet qui s'étend sur près de trois décennies, l'existence de cette typologie romanesque est incontestable. En effet, après une lecture attentive de l'introduction bien documentée de sa coordinatrice et après avoir au moins survolé quelques fiches des romans inclus par le dictionnaire, nous osons affirmer que tout lecteur trouvera difficile de répondre autrement à cette question. De plus, en suivant les caractéristiques du modèle de l'Europe centrale qu'Adriana Babeți construise au fil de son étude et aussi sa manière ludique de les présenter, pour un lecteur centre-européen, la lecture de ce dictionnaire implique aussi des risques, car, en découvrant qu'il a sa propre littérature, il risque de faire ressortir son complexe de supériorité de l'état latent dans lequel il se trouve (Babeți 2022, 37).

Structuré en 11 sections (Introduction, *Tabula gratulatoria*, Liste des romans, Fiches de roman, Fiches d'auteur, Chronologie, Présentation des contributeurs, Bibliographie générale, Index des auteurs et des œuvres, Index des noms, Index des matières), le dictionnaire propose l'analyse de plus de 250 romans de l'espace centre-européen dont la cartographie sinueuse est exposée par Adriana Babeți dans une vaste étude introductive (près de 100 pages en format royal), divisé à son tour en 5 chapitres et appuyé sur un nombre considérable d'études antérieures, que l'autrice a consacrées au concept d'Europe Centrale.

Le premier chapitre, *Brève histoire*, présente la manière dont le projet de dictionnaire est né, en faisant une incursion dans l'histoire de l'espace dont il est issu de *cet Eldorado aux confins* qui est le Banat, mais aussi dans l'histoire des manifestations culturelles et littéraires qui ont conduit à la création de cet outil de travail. Adriana Babeți ajoute ainsi une nouvelle page à l'histoire de la littérature roumaine, qu'elle transforme dans une littérature d'une pertinence qui transgresse les limites imposées par les frontières nationales, afin qu'on obtienne une littérature ouverte à faire partie de ce que David Damrosch appelait *World Literature* (*la littérature mondiale*).

Le roman que le *DRCE* a pour objet d'étude, celui d'Europe centrale, se caractérise également par la variabilité. Cela est dû au concept qui lui est ajouté et qui envoie à un espace à une géométrie variable. D'après Adriana Babeți, le concept d'Europe centrale a traversé une longue histoire pendant laquelle il a non seulement changé de nom, mais aussi de signification, en développant de nuances diverses. Ce pour cela que l'équipe du projet a jugé approprié de se positionner, en concordance avec *l'esprit centre-européen*, quelque part à l'intersection de toutes les 10 variantes de ce que représente l'Europe centrale enregistrées et expliquées par la

coordinatrice, dans la première partie du deuxième chapitre de *l'Introduction*. C'est toujours sous l'égide de l'ambivalence et de l'ambiguïté que l'autrice trace les frontières de cet espace. Ainsi, même s'il s'agit des *frontières extérieures*, géographiques, ou des *frontières intérieures*, identitaires, les limites de l'Europe Centrale restent très floues, vu que, contrairement *aux deux autres Europes*, l'Europe Centrale aussi que le peuple centre-européen se trouvent obligés d'être « toujours *entre* »[1] (Babeți 2022, 45) deux polarités, donc d'être prisonniers d'un état d'intervalle que génère des crises

> « auxquelles si on ajoute le sentiment d'agonie, l'obsession du vide, la déréalisation, la haine de soi, la volupté de l'autosuppression, le masochisme, la masculinité impossible, etc., etc., tout un répertoire est développé, un répertoire que les romans d'Europe Centrale du XXe siècle ont exploité au maximum. »[2] (Babeți 2022, 50).

Une sélection de 256 romans de ce type, écrits par 197 auteurs, en 14 langues différentes, est analysée dans les 251 de fiches de roman réalisés par les 70 spécialistes de Roumanie et de l'étranger. *Les entrées* proposent à la fois des romans canoniques et des romans marginales ou marginalisés, écrites par des auteurs soit consacrés, soit en cours de redécouverte dans leurs pays d'origine.

Bien que le processus de sélection ait été fait en coopération avec des spécialistes de tous les pays de l'Europe centrale, des controverses sont apparues. La principale *polémique*, rappelée par Adriana Babeți dans l'introduction, a porté sur les critères utilisés pour choisir les auteurs roumains dont les romans se trouvent dans le dictionnaire, auteurs qui, par ailleurs, sont les plus nombreux d'entre tous les auteurs abordés par l'ouvrage. Cette controverse a été engendrée par le fait qu'à première vue il semblait que les auteurs originaires de la Transylvanie ou du Banat étaient préférés à ceux issus d'autres régions du pays, une option qui pourrait donner l'impression « d'une ségrégation régionale »[3] (Babeți 2022, 61). Mais, outre le fait de réfuter directement cette idée, comme contre-argument à cette perspective, on peut identifier, au-delà de l'inclusion d'auteurs d'autres régions du pays, tels que Mihail Sadoveanu, Max Blecher ou Camil Petrescu, la manière dont les créateurs de ce dictionnaire désirent qu'il soit perçu – comme un instrument de travail utile pour la compréhension des particularités d'une littérature. Ainsi, avec humour noir, Adriana Babeți parle d'une liste, d'un répertoire « de titres et de noms rares, inconnus ou oubliés, en grande partie méconnus »[4] (Babeți 2022, 63), mais représentatifs du modèle que les chercheurs qui ont travaillé à ce dictionnaire proposent : le modèle de l'Europe Centrale.

Ainsi, tous les articles examinent la manière dont les romans choisis s'inscrivent dans ce modèle, en les contextualisant, en les décrivant, mais surtout en mettant en évidence ses thèmes,

---

[1] Ma traduction. Texte-source: „mereu *între*"

[2] Ma traduction. Texte-source: „li se adaugă sentimentul agonicului, obsesia vidului, derealizarea, ura de sine, voluptatea autosuprimării, masochismul, masculinitatea imposibilă etc., etc., ni se developează un întreg repertoriu, pe care romanele central-europene din secolul XX l-au exploatat la maximum.".

[3] Ma traduction. Texte-source: „unei segregări regionale".

[4] Ma traduction. Texte-source: de tiluri și nume rare, neștiute sau uitate, în mare parte necunoscute".

les techniques narratives utilisées par leurs auteurs et les similitudes avec d'autres romans du même espace. Les articles les plus intéressants pour le public roumain sont certainement ceux qui se rapportent à la littérature nationale, et ils sont assez nombreux. Par exemple, la figure paternelle dans le roman *La Hache* de Ludvík Vaculík est comparée par Călin-Andrei Mihăilescu à celles « dans les romans de Rebreanu ou Preda »[5] (en Babeți 2022, 523) et, selon Melania Kaitor, Jan Marhoul, le protagoniste du romancier tchèque Vladislav Vančura, est « un Moromete plus tragique »[6] (en Babeți 2022, 150). Également, Ilinca Ilian note que, dans le roman *Exuvies*, Simona Popescu met en lumière une enfance caractérisée par l'ennui et l'inauthenticité, à travers « le mélange de la narration avec la réflexivité, stipulé par Kundera comme la marque des grands romans de l'Europe Centrale »[7] (en Babeți 2022, 287), tandis que Grațiela Benga souligne les points communs entre le roman de Camil Petrescu, *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, et les œuvres d'auteurs tels que Joseph Roth, Hermann Broch ou Witold Gombrowicz (en Babeți 2022, 562).

Les points communs sont également mis en évidence dans l'étude introductive, où Adriana Babeți fait l'exposé des principaux thèmes et motifs abordés par les romans de l'espace centre-européen qui est parachevé par l'index des matières qui se trouve à la fin du tome et qui, à notre avis, accroît l'utilité de cet instrument de travail, de sorte qu'il réunit autour d'un sujet commun (thème, motif, catégorie esthétique, etc.) un nombre significatif de romans. Néanmoins, l'analyse comparative selon des critères thématiques ou la lecture de romans dans le contexte de la littérature mondiale ne sont pas les seules directions de recherche ouvertes par le *DRCE*. Alors, à celles-ci, on peut facilement ajouter les lectures quantitatives, les lectures dans la clé de la théorie des *world-systems*, ou les analyses géocritiques, d'autant plus que, à plusieurs reprises, Adriana Babeți se réfère au *DRCE* comme à un dictionnaire chronotopique. À cet égard, la chronologie qui suit les fiches biographiques des auteurs inclus dans le dictionnaire, mais aussi l'analyse effectuée par sa coordinatrice dans la préface sont très utiles. Adriana Babeți parle de la géographie de ces romans, qui se construisent à la fois autour d'espaces urbains considérés comme des centres, tels que les capitales Prague, Vienne, Budapest, Varsovie ou Bucarest, ainsi que les villes de province. Ces dernières sont caractérisées soit comme des villes « margino-centriques », c'est-à-dire des villes dont le statut (central ou périphérique) varie en fonction de la perspective adoptée par celui qui regarde, par exemple Lviv, Tchernivtsi, Szeged, Timisoara, soit comme des villes plus petites, où on peut observer une réplication à une échelle moindre des caractéristiques des centres.

Discuter des pistes de recherche que les spécialistes peuvent suivre, en ayant comme point de départ la consultation de cet ouvrage, nous dirige vers le troisième chapitre de l'*Introduction*, dans lequel l'autrice discute d'un public cible potentiel de l'outil de travail. Outre les spécialistes dans des domaines tels que les études littéraires, l'histoire (de la culture ou des mentalités), la sociologie, l'anthropologie, la politologie ou la géographie, on se souvient également du lecteur ordinaire et des éditeurs. La raison pour laquelle les éditeurs peuvent être intéressés par le

[5] Ma traduction. Texte-source: „din romanele lui Rebreanu ori Preda".
[6] Ma traduction. Texte-source: „Un Moromete mai tragic".
[7] Ma traduction. Texte-source: „îmbinarea narațiunii cu reflexivitatea, stipulată de Kundera drept marca marilor romane central-europene".

dictionnaire est le nombre important de romans inclus dans ce dictionnaire pour lesquels il n'existe pas d'éditions en roumain, bien qu'il y ait parmi eux des succès de librairie.

Le chapitre suivant de l'*Introduction* est en fait un *Guide* pour l'utilisateur du dictionnaire, d'intérêt étant sa deuxième section, dans laquelle la coordinatrice précise l'existence de cette « Coda » représentée par un article consacré à un roman qui dépasse la limite temporelle du corpus indiquée par le titre. Il s'agit du roman *Austerlitz* de W.G. Sebald, un roman du XXIe siècle et un roman du troisième millénaire. Son inclusion dans le dictionnaire est en fait un artifice par lequel, d'un côté, la coordinatrice du projet ouvre une voie à sa poursuite et à son expansion. De l'autre côté, le but de cet article est de conclure la section des fiches de romans, mais aussi cette étape du projet d'une manière ronde, vu que l'article dédié au roman de Sebald, écrit par Adriana Babeți elle-même, se termine par une formule qui correspond au titre du premier roman inclus, bien sûr, dans la version roumaine du dictionnaire: *Il était une fois une Europe centrale*.

Étant donné que l'ensemble du dictionnaire est soumis à la circularité, l'*Introduction*, elle ne pouvait pas être une exception. Le cinquième chapitre est sous le signe de la *giration*, représentant une conclusion dans laquelle la comparatiste Adriana Babeți prend du recul, en faveur de l'écrivaine en prose du même nom.

En guise de conclusion, *Le dictionnaire du roman centre-européen du XXe siècle* peut être considéré comme un ouvrage de référence dans le domaine des études littéraires, devenant un outil de travail indispensable pour les chercheurs dans le domaine. Adriana Babeți et son équipe de spécialistes ont réussi à aller au-delà de la simple création d'une liste alphabétique de romans et d'une collection de fiches informatives, esquissant une véritable carte géographique, identitaire et littéraire de l'Europe centrale. Néanmoins, pour que les effets d'un tel projet soient à la hauteur de la qualité de son résultat, il est vraiment nécessaire que le dictionnaire soit traduit dans une langue de circulation internationale et aussi dans les langues de l'Europe centrale. C'est ainsi que ces romans des littératures considérées périphériques, marginales pourraient se faire connus à un public plus large qui pourrait accroître un intérêt pour leur traduction. C'est ainsi que la littérature de l'Europe centrale peut vraiment participer au jeu entre le centre et la périphérie que le paradigme de la littérature mondiale propose.

(Mihaela-Oana GOGOŞEANU,
Universitatea de Vest, Timişoara,
mihaela.gogoseanu@e-uvt.ro)

Laurent Jenny, *Viaţa estetică. Staze şi flux*, traducere din franceză de Ioana Bot şi Corina Croitoru, prefață de Ioana Bot, București, Editura Art, 2023.

Valențele senzoriale ale interpretării au fost analizate cu un interes crescând în ultimii ani. Hans Ulrich Gumbrecht, de exemplu, studiază *prezenţa* obținută prin *deixis*, înglobând relaționări menite să releve experiența trăită. O altă bornă pe harta teoriilor a fost fixată de esteticienii artei relaționale, participative, în principal prin contribuțiile lui Nicolas Bourriaud, care au pus în lumină factorul de socialitate al artei și asimilarea acesteia cu un impuls fondator pentru dialog.

La cărțile lui Gumbrecht și Bourriaud am reflectat după lectura recentei traduceri din opera lui Laurent Jenny, pentru a identifica articulații subterane și diferențe deslușite – deși profesorul care și-a legat numele de Universitatea din Geneva îl citează frecvent pe Yves Michaud, nu pe Gumbrecht. Prin urmare, după *Rostirea singulară* (1990), tălmăcită în românește de Ioana Bot și apărută în 1999, o altă traducere din opera lui Laurent Jenny ne atrage atenția: *Viaţa estetică. Staze şi flux*.

Postularea necesității unei reflecții estetice extrase din rama ideologicului îl situează pe profesorul francez în preajma gândirii lui Jean-Marie Schaeffer. În loc să sugereze un ideal și să impună criterii de judecată, gândirea e dirijată spre înțelegerea faptului estetic. În prefața care deschide *Viaţa estetică*, Ioana Bot observă că în *Experienţa căderii. De la Montaigne la Michaux* (1997) Jenny „caută dispozitivele discursive [...] prin care se *configurează subiectul experienţei* (s.n.), subiectul ‹‹căzând››, subiectul ‹‹căzut››, paradigmatic pentru umanitatea post-biblică" (p. 9). De pe poziții polemice este conceput *Sfârşitul interiorităţii* (2002), unde sunt analizate metaforele care substanțializează ideologia literară, până când metodele istoriei literare își expun temeiurile și slăbiciunile. Câțiva ani mai târziu, în 2008, Jenny publică *Eu sunt revoluţia. Istoria unei metafore (1835-1975)*, op dedicat istoriei metaforei „revoluției poetice", care a concentrat căutările avangardelor literare (începând din epoca romantică până la gruparea *Tel Quel*) atât pe palierul noutății estetice, cât și în zona emancipării politice. În original*, Viaţa estetică. Staze şi flux* apare imediat după *Eu sunt revoluţia. Istoria unei metafore.* Îi urmează alte patru volume, cel mai recent (*Nebunia privirii*) fiind publicat anul trecut. Le unește nu doar o modalitate distinctă de reflecție, ci și un tip de discurs aflat pe linia dintre eseu și studiu de specialitate.

În viziunea lui Laurent Jenny, miezul estetic al experiențelor sale se dezvăluie printr-un act reflexiv purtat în *interiorul* lor. În finalul primului capitol, intitulat *Arta în viaţă, arta împotriva vieţii*, notează: „în ceea ce privește trăirea estetică și modurile de utilizare a artei, nimic nu mi se pare mai prețios, de altfel, ca descrierea atentă a particularităților. Şi aproape întotdeauna o găsesc în textele literare, pentru că, în calitate de discurs subiectiv, iar nu specializat, teoretic, literatura știe să se deschidă asupra acestui amestec liber și complex de percepții sensibile, de emoții și de construcții imaginare, care alcătuiesc orice experiență estetică [...]. Coleridge, Baudelaire, Proust, Michaux și mulți alții nu contenesc să mă învețe despre fluctuația dintre scheme artistice și forme ale trăirii. Îmi împrumută privirea lor și, într-un fel, chiar mi-o transfuzează. Așa se justifică faptul că, uneori, îmi revin în fire și mă întreb din ce sunt făcute asemenea momente privilegiate ale vieții, câteodată imperceptibile și alteori de o intensitate deranjantă, construite în mine de o întreagă

moștenire de lecturi, de audiții, de contemplări.” (p. 29) Mai departe: o noapte petrecută într-un hotel din Trani, oraș-port în sudul Italiei, îl face să mărturisească: „am senzația [...] că sunt trezit ritmic de o plăcere care ține deopotrivă de ambianța camerei și de o fluiditate corporală nefirească”, iar noaptea are o „luminozitate justă și măsurată” (p. 32).

Chiar dacă autorul pare să nu aibă nimic în comun cu Swann, personajul lui Proust, și nici Coleridge cu un tablou al lui Le Lorrain, pictat pe la 1640, sau chiar dacă între Stendhal, Sartre și căprioarele dispărute într-o pădurice din apropierea râului Hudson și văzute de Jenny în timp ce era în drum spre gara din Rhinecliff nu există, aparent, nici o legătură, *viaţa estetică* demonstrează contrariul. Laurent Jenny găsește locul de întâlnire a celor mai diferite dintre arte (literatură, muzică, arte plastice, fotografie), pune sub semnul întrebării metodologia inertă a esteticii și propune noi interpretări. Prin comentariile sale, experiența estetică își arată capacitatea de a provoca dublarea conștiintei și a impulsiona, în paradigma forței și a formei, o *energie de reconfigurare*.

(Grațiela BENGA-ȚUȚUIANU)

„Trimarium". *The History and Literature of Central and Eastern European Countries*. Academic quarterly. 2023, 2024

Revistă academică, publicată de Institutul de Literatură din Cracovia în sistemul *peer review* și indexată în baza de date *Academic Journals*, „Trimarium" își declară obiectivele încă din subtitlu: prezentarea istoriei și literaturii din Europa Centrală și de Est. Numele revistei trimite, semnificativ, la Inițiativa celor Trei Mări (Marea Adriatică, Marea Baltică și Marea Neagră), forum întrunit în 2016, la Dubrovnik, ce urmărea stabilirea unor dialoguri de colaborare între țările participante din regiune; au urmat apoi alte întâlniri, an de an.

Deopotrivă, revista „Trimarium" a fost concepută ca o punte culturală între țări care au cunoscut destine asemănătoare și au avut de suportat încercările aduse de tumultoasa istorie locală din ultimele secole.

Revista apare online, trimestrial (6 numere până în vara anului 2024), cu sprijinul fondurilor primite de la Ministerul Culturii și Moștenirii Naționale a Republicii Polonia, dar se adresează unui public internațional: versiunea în limba engleză a articolelor este dublată de cea originală, în limbile autorilor publicați, originari din Cehia, Grecia, Lituania, Polonia, Republica Moldova, România, Slovacia, Ucraina și Ungaria.

Fiecare număr cuprinde, de regulă, trei secțiuni: *Istorie*, *Literatură* și *Varia* (ocazional și *Recenzii*) și se deschide cu un editorial semnat de Paweł F. Nowakowski, redactorul-șef al revistei.

În editorialul din întâiul număr, intitulat *The End of the Great War and the New Shape of the Region*, Paweł F. Nowakowski arată că, în urma căderii imperiilor la sfârșitul Primului Război Mondial, noua configurație a Europei Centrale a lăsat loc imprevizibilului și a adus în discuție organizarea și granițele noilor state. A persistat astfel ideea unui concept mai larg, exprimat prin tratate și alianțe, care să asigure rezistența în fața noilor amenințări politice și economice. Al Doilea Război Mondial nu a pus capăt acestor aspirații, cu toate că a stăvilit materializarea lor iar, în prezent, Comunitatea Europeană oferă un nou cadru de manifestare.

Dacă primul număr din „Trimarium" examinează cu precădere diversele probleme ivite la începutul perioadei interbelice, secțiunile de istorie din numerele următoare sunt construite, de asemenea, în jurul unor teme: stabilirea, integrarea noilor state și schimbările aduse în structurile economice; crearea unor modele de funcționare bazate pe înțelegere reciprocă; înfățișarea formelor prin care a supraviețuit nedorita moștenire sovietică; reflectarea transformărilor și revoltelor sociale în contemporaneitate. Și printre articolele literare se pot remarca unele teme recurente: fenomene și dificultăți întâlnite în spațiul central- și est-european; poezia influențată de contextul politic; moștenirea literară și canonul literar; creatorul obligat să se confrunte cu mecanismele statului totalitar.

Revista „Trimarium" promovează vocile diverse ale cercetătorilor din Europa Centrală și de Est, care își împărtășesc experiența comună, reliefând, în același timp, detaliile menite să schițeze situațiile particulare.

(Dana Nicoleta POPESCU)

NORME DE REDACTARE

Revista de Studia Banatica. Series Philologia publică texte de studii literare și de lingvistică în limbile română, engleză și franceză.
Autorii pot trimite lucrările la adresa isbtm@academiatm.ro.
Toate lucrările vor fi supuse procesului de evaluare, cu respectarea condiţiei anonimatului (blind peer-review).
Dimensiunea articolelor este lăsată la aprecierea autorilor.
Lucrarea va fi trimisă în format docx sau doc.
Formatul paginii va fi A4, cu margini de dimensiune standard, spațiat la 1 rând.
Paginile lucrării nu se vor numerota.
Pentru întreaga lucrare se va folosi caracterul Times New Roman (TNR).
Cuvintele **Abstract, Keywords, Rezumat, Cuvinte-cheie** etc. vor fi scrise cu caractere aldine (*Bold*).

Titlul
Titlul comunicării va fi scris cu majuscule, folosind stilul *Heading 1*.
Titlul va fi așezat central, utilizând caractere aldine (*Bold*), 12 pct.

Autorul lucrării
Prenumele și numele autorului lucrării vor fi trecute imediat sub titlu, numele autorului (nu și prenumele) fiind scris cu majuscule.
Afilierea instituțională va fi scrisă între paranteze rotunde, imediat sub prenumele și numele autorului.

Rezumatele
Lucrarea va avea două rezumate, în limba engleză și în limba română.
Rezumatele (cuprinzând aprox. 200 de cuvinte) vor fi scrise la două rânduri sub afilierea instituțională.
Se va folosi stilul *Normal*, TNR, 11 pct.

Cuvintele-cheie
Se vor indica 5 cuvinte-cheie (*Keywords*), în limba engleză și în limba română.
Cuvintele-cheie vor fi scrise folosind stilul *Normal*, TNR, 11 pct., la un rând sub rezumat.

Text
Textul lucrării va fi scris folosind stilul *Normal*, TNR, 12 pct.

Pentru titlurile capitolelor și ale subcapitolelor vor fi folosite stiluri începând de la *Heading 2*, *Heading 3*, *Heading 4* etc.
Caracterele cursive (*Italic*) vor fi utilizate pentru a marca: cuvintele și expresiile utilizate emfatic, cuvinte, expresii etc. care fac obiectul unei anumite analize, cuvinte străine sau cuvinte representative pentru un anumit dialect, limbaj, stil, epocă.
Caracterele aldine (*Bold*) se folosesc pentru titlu, subtitluri, secțiunile lucrării.
Sublinierea (*Underline*) nu se întrebuinţează deloc.
Imaginile, tabelele, diagramele vor fi numerotate şi inserate în text.

Note
Trimiterile vor fi inserate în text, după modelul: (Braidotti 2016, 56).
Când unul dintre autorii citaţi are acelaşi nume de familie cu un alt autor citat, atunci între paranteze se va trece nu doar numele de familie al autorului, ci şi iniţiala sa în fața numelui (A. Pop 2020, 31).
Comentariile, explicațiile etc. vor fi scrise la subsol. Notele se vor numerota de la 1 la *n*.
La sfârșitul citatului se va pune semnul de punctuație cu care acesta se încheie, iar dacă citatul este intercalat într-un enunț sau este urmat de o trimitere, se va pune punct și la sfârșitul enunțului respectiv sau după trimitere, după modelul: Text: „Citat.”. sau Text: „Citat?”., respectiv „Citat.” (Trimitere).
Citatul în citat se marchează astfel: „xxx ‹‹xxx›› xxx”.
Dacă citatul este mai amplu de două rânduri, acesta se separă de text, folosindu-se tehnica „îngropării în text” (1 cm la stânga, 1 cm la dreapta), mărimea fontului rămânând 12. În cazul acesta, nu se mai folosesc ghilimele.

Sigle
Se utilizează sigle pentru dicționare, gramatici, volume-sursă, care sunt frecvent citate în text.
Siglele vor fi trecute în ordine alfabetică la sfârșitul lucrării, fără a se numerota, la 1 rând sub textul propriu-zis al lucrării, precedând referinţele.

Se va folosi stilul *Normal*, TNR, 12 puncte, aliniere *Heading*, distanță implicită.
Structura siglelor este următoarea:
DRCE – A Babeți (coord.) 2022. *Dicţionarul romanului central-european*. Ediţie îngrijită de Oana Fotache. Iași: Editura Polirom.
REW – W. Meyer-Lübke. 1911. *Romanisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung.

Referințe bibliografice
Referințele bibliografice vor fi trecute în ordine alfabetică la sfârșitul lucrării, fără a se numerota, la 1 rând sub textul propriu-zis al lucrării (dacă nu există sigle) sau la 1 rând sub sigle.
Se va folosi stilul *Normal*, TNR, 12 puncte, aliniere *Heading*, distanță implicită.

Modele de indicare a referințelor bibliografice:

Carte de unic autor:
Zaciu, Mircea. 1994. *Clasici și contemporani*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
Carte de unic autor tradusă:
Braidotti, Rosi. 2016. *Postumanul.* În românește de Ovidiu Anemţoaicei. București: Editura Hecate.

Carte scrisă de mai mulți autori:
Deleuze, G., Guattari, F. 2013. *Mii de platouri*. În românește de Bogdan Ghiu. Bucureşti: Editura Art.

Studiu/ capitol în volum colectiv:
Terteci, M. 2016. *Identităţi scindate. Experienţe carcerale feminine*. In *Metamorfoze, transgresiuni, explorări în literatura secolului XX* (coord. Gabriela Glăvan). Timișoara: Editura Universităţii de Vest, p. 199-224.

Articol:
Barad, Karen. 2003. *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in "Signs. Journal of Women in Culture and Society", vol. 28, nr. 3, p. 801-831.

Webografie (integrată, alfabetic, în Referinţe bibliografice):
Mironescu A., Mironescu D. 2020. *The Novel of Memory as World Genre*, in „Dacoromania litteraria", VII,
http://www.dacoromanialitteraria.instpuscariu.ro/pdf/07/6%20Mironescu.pdf?fbclid=IwAR2XPiLPPrrXv1MmDwZwuQmrsc_Z0-Mh_0LhvvsrJsCMEqhfXa03GIWhZQo